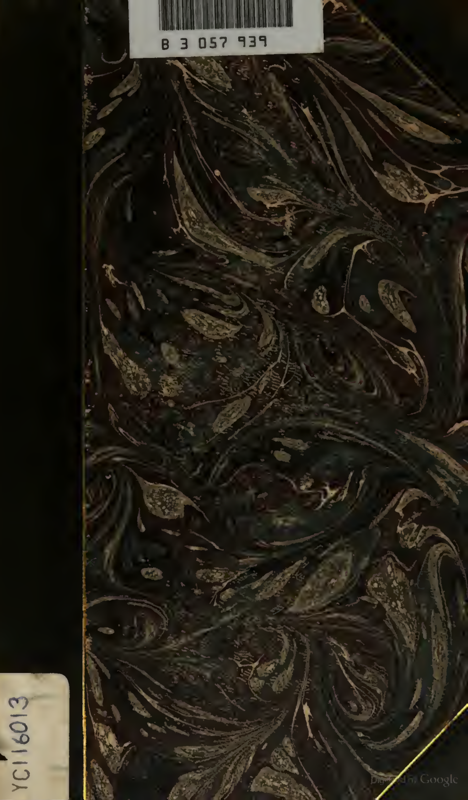



EX·LIBRIS·LEO·BAER·


SIGILLVM · VNIVERSITATIS · CALIFORNIENSIS
FIAT LVX
MDCCCLXVIII
EX LIBRIS







ARCHIV
FÜR DIE ZEICHNENDEN KÜNSTE

MIT BESONDERER BEZIEHUNG

AUF

KUPFERSTECHER- UND HOLZSCHNEIDEKUNST

UND IHRE GESCHICHTE.

IM VEREINE MIT KÜNSTLERN UND KUNSTFREUNDEN

HERAUSGEGEBEN

VON

Dr. ROBERT NAUMANN,

ORD. LEHRER AM GYMNASIUM ZU ST. NICOLAI UND STADTBIBLIOTHEKAR ZU LEIPZIG.

UNTER MITWIRKUNG

VON

RUDOLPH WEIGEL.

FÜNFTER JAHRGANG.

LEIPZIG:
RUDOLPH WEIGEL.
1859.

Inhalt.

Seite

1. Einige Worte über den sogenannten „Meister von 1466." Von E. Harzen in Hamburg 1
2. Ueber Abbildungen altitalienischer Gemälde, insbesondere über die von Ramboux herausgegebenen Umrisse. Von Prof. Dr. A. Hagen in Königsberg 9
3. Apulejus de herbarum virtutibus. Mit Metallschnitten. Von Dr. L. Choulant, Geh. Medicinalrathe in Dresden 26
4. Peter de Wale, anatomisches Blatt. Von Ebendemselben . . 31
5. Berichtigung. Von Prof. Dr. A. Hagen in Königsberg 31
6. Antonj van Dyck's Bildnisse bekannter Personen. „Iconographie ou le Cabinet des Portraits d'Antoine van Dyck." Ausführliche Nachricht über diejenigen 185 Platten, welche von und nach den Werken des Meisters im Kunstverkehr unter diesen generellen Bezeichnungen verstanden werden, so wie sie vom Jahre 1632 bis 1759 durch funfzehn verschiedene Ausgaben und Auflagen bekannt geworden sind. Von Oberst Ignaz von Szwykowski in Schönborn bei Züllichau. (Fortsetzung und Schluss des im vorigen Jahrgange abgebrochenen Artikels.) 33
7. Ueber die Erfindung der Aetzkunst. Von E. Harzen in Hamburg 119
8. Die Photographie als Mittel zur Reproduction von Holzschnitten, Kupferstichen und Handzeichnungen. Von C. L. 136
9. Nachträge, Zusätze und Berichtigungen zu: Leben und Wirken des unvergleichlichen Thiermalers Johann Elias Ridinger etc., geschildert von Georg Aug. Wilh. Thienemann, Pastor emer. etc. Leipzig 1856. Von dem Verfasser dieses Werkes 140
10. Handzeichnungen berühmter Meister aus der Weigel'schen Kunstsammlung. In treuen, in Kupfer gestochenen Nachbildungen herausgegeben von dem Besitzer derselben, Rudolph Weigel. 8. 9. Heft. Leipzig 1859. — Aus Briefen an den Herausgeber von J. G. von Quandt in Dresden 162
11. Albrecht Dürer's Geschenke an den König Christian II. von Dänemark. Von Oberbaurath Hausmann in Hannover 165

	Seite
12. Anzeige von: Die Proportionslehre Dürer's nach ihren wesentlichen Bestimmungen in übersichtlichen Darstellungen von J. J. Trost. Mit 2 Tabellen und 2 Tafeln. Wien, 1859. Von N.	168
13. Spanische Bilder in der herzoglichen Gallerie zu Braunschweig. Von Prof. Julius Hübner in Dresden	169
14. Historische Kunstsammlungen. Von Albert von Zahn in Leipzig	176
15. Anzeige von: Des arts graphiques destinées à multiplier par l'impression considérés sous le double point de vue historique et pratique par J. M. Hermann Hammann. Genève et Paris 1857. Von Inspector J. D. Passavant in Frankfurt a. M.	182
16. Verbessertes Verfahren bei Anfertigung der Gegendrucke von Kupferstichen. Von J. F. Linck in Berlin	196
17. Ueber die holzschnittliche Behandlung der Zeichnung Tizians „der Triumph Christi." Von Dr. med. H. Segelken in Bremen	198
18. Anzeige von: „Die Monogrammisten u. s. w. Von Dr. G. K. Nagler. 1. Bd. München 1858." Von Albert von Zahn in Leipzig	227
19. Neue technische Erscheinungen. Von Ebendemselben	230
20. Kleinere Mittheilungen. Von Ebendemselben	232
21. Nachträge und Zusätze zu: „Daniel Chodowiecki's sämmtliche Kupferstiche von Wilhelm Engelmann. Mit drei Kupfertafeln. Leipzig 1857." Von Dr. Wilhelm Engelmann in Leipzig	233
22. Zwei Anzeigen von: „Charles Blanc, l'oeuvre complet de Rembrandt. Paris 1859. 2 Voll." Von J. F. Linck in Berlin und P. Börner in Leipzig	261
23. Bemerkungen und Zusätze zu dem Verzeichnisse von A. Bartsch über die Radirungen und Holzschnitte des Jan Livens. Von J. F. Linck in Berlin	269
24. Bemerkungen und Zusätze zu dem Verzeichnisse von Bartsch über die Radirungen des Jan Georg van Vliet. Von Ebendemselben	285
25. Notiz. Von F. R. von Bartsch, Custos der k. k. Hofbibliothek in Wien	294
26. Berichtigung. Von Inspector J. D. Passavant in Frankfurt a. M.	295
27. Kleine Mittheilungen von A. von Zahn in Leipzig	295

Intelligenzblatt: Artistische Novitäten und Anzeigen. Seite I—XXXI.

Einige Worte über den sogenannten „Meister von 1466."

Als Heineken in seinen Neuen Nachrichten das erste Verzeichniss der Kupferstiche des vorgenannten Meisters herausgab, belief sich die Zahl der von ihm genannten Blätter auf vierzehn, wobei jedoch zu erinnern ist, dass er nur die Minderzahl derjenigen anführte, welche durch Chiffre oder Jahreszahl ausgezeichnet sind.

Eine um zwanzig Jahre später von **Bartsch** im Peintre Graveur mitgetheilte Liste, worin er getreu dem seinem Werke zu Grunde gelegten Plane, nur solche Blätter aufnahm, welche ihm vor Augen gelegen, enthält deren bereits Einhundertunddreizehn.

Auf dieser Grundlage fortbauend, unter Hinzufügung der von Heineken, Strutt, Ottley, Brulliot u. A. gelieferten Beiträge, und der Ausbeute, welche die reichen Königlichen Sammlungen zu Dresden gewährten, brachte Frenzel in seinem vor wenigen Jahren gelieferten Cataloge[1]) volle zweihundert Blatt zusammen, denen sich noch gegen funfzig andere hinzufügen lassen, ungerechnet mancher von Bartsch unter die Anonymen seines 10. Bandes gestellten, und der Bruchstücke zweier Kartenspiele, die in ihrer ursprünglichen Vollständigkeit allein über hundert Blatt betragen würden.

Diese ansehnliche Zahl von grösstentheils mit ungemeinem Fleisse ausgeführten Stichen ist zwar überflüssig hinreichend, die charaktervolle Totalität des Meisters zu veranschaulichen, geben aber nur schwache Anhaltspunkte, dessen Vaterland, Wohnort, Lebensdauer u. s. w. betreffend, über welche Verhältnisse die Kunstgeschichte leider gänzlich im Dunkel lässt.

Was des Künstlers Vaterland anbetrifft, so erlaubt der Umstand, dass viele der Inschriften seiner Blätter deutsch abgefasst sind, in ihm einen Deutschen zu vermuthen, und zwar nach Sotzmann, unter Bezug auf ein Paar Blätter mit Legenden im Idiome dieser Stadt, einen Kölner.

Als ausgemacht dürfen wir voraussetzen, dass der Meister von 1466 Goldschmied war und bei Erfindung der Walzenpresse seine ausgezeichnete Geschicklichkeit in Führung des Grabstichels auf

1) Archiv für die zeichnenden Künste, I. Band.

Kosten seiner Profession in Ausübung brachte, wie denn sowohl die Menge seiner Stiche, als deren Inhalt darauf hindeutet, dass er das Kupferstechen nicht als Dilettant, sondern für den Erwerb betrieben, was schon die aus seiner Werkstatt hervorgegangenen Kartenspiele beweisen.

Setzen wir den Fall, dieser Meister sei einer der allerfrühesten Kupferstecher gewesen, worin wir uns gewiss nicht von der Wahrheit entfernen, so war er genöthigt, um von seiner Kunst leben zu können, sich ein dafür empfängliches Publicum heranzubilden, da, wenn auch der Kupferstich als neue Kunsterscheinung den Holzschnitt bald überflügelte, die mühvollere Herstellung zugleich einen entsprechend ausgebreiteteren Absatz erheischte.

Wenige Städte dürften zu diesem Zwecke besser geeignet gewesen sein, als das altberühmte Köln, wo vor anderen im deutschen Reiche ein Brennpunkt künstlerischen Wirkens gesammelt war, begünstigt durch hohen Wohlstand und geographische Lage. Seine herrliche Wasserstrasse, welche die von der Natur gesegnetsten und auch geistig cultivirtesten Länder verband, bot dem Künstler die leichte Gelegenheit dar, in Nähe und Ferne dem Vertriebe seiner Werke nachzugehen, zu einer Zeit, wo kein vermittelnder Kunsthandel für ihn eintrat.

Darauf angewiesen, die Erzeugnisse seines Fleisses in möglichst weitem Umkreise persönlich zu verbreiten, denken wir ihn uns ähnlich den frühesten Buchdruckern, die genöthigt waren, mit ihren Officinen von Ort zu Ort zu wandern, um diese in Thätigkeit zu erhalten, zu Anfang seiner Laufbahn mit seinem einfachen Apparate von Platten und einer kleinen Presse umherziehend, ein unstätes Leben führen, und seine Werke scheinen diese Vermuthung zu bestätigen.

Auf einer solchen Reise begegnen wir dem Meister im Jahre 1466 zu Kloster Einsiedeln, dem berühmten Wallfahrtsorte des Cantons Schwytz, wo er zur Feier der Engelweihe Mariä zwei seiner vorzüglichsten Platten ausführt.

Dieses altherkömmliche Fest, das unter grossem Zulauf von Pilgern aus Nähe und Ferne mit grossem Pomp gefeiert wurde, zog in derem Gefolge einen lebhaften Verkehr von Handelsleuten herbei. Mit einem religiösen Sinne, der den Künstler in so entfernte Gegenden geleiten mochte, war der ökonomische Zweck wohl vereinbar, dort „gemachte Hälglein“, d. h. Heiligenbilder, abzusetzen, und nebenher Spielkarten, allenfalls auch profane, selbst lascive Producte seines Grabstichels. Die trefflichen Stiche, die alles übertrafen, was bisher im Holzschnitte geleistet war, verschafften ihm ohne Zweifel den Auftrag des Klosters, jene auf das Fest bezüglichen Blätter auszuführen, für die Bestimmung, unter fromme Wallfahrer ausgetheilt zu werden.

Dass der Künstler sich zeitweilig in Schwaben aufgehalten,

schliessen wir aus den in seinen Stichen vorkommenden Costümen dieses Landes, und aus ähnlichem Grunde, dass er im berühmten Strassburg verweilt habe; dass pfälzische Wappen, zweimal dargestellt, giebt ähnlichen Folgerungen Raum; sowie das französische, das in einem Hauptblatte, Salomon's Urtheil, am Thronhimmel erscheint, vermuthen lässt, dass er gleichfalls das nahe Frankreich besucht habe.[2])

Herr Alvin, der kunstgelehrte Vorstand der grossen Königl. Bibliothek zu Brüssel, dessen interessante Entdeckung einer Anzahl italienischer Niellen in einem Codex der Burgundischen Bibliothek noch im frischen Andenken lebt[3]), hat neuerdings wiederum an derselben Stelle ein bisher unbekanntes Blatt des Meisters von 1466, ebenfalls aus einer Handschrift, an das Licht gezogen, das für die Geschichte der Kunst von nicht geringer Bedeutung ist.

Dieser merkwürdige Kupferstich zeigt als Gegenstand das Burgundische Reichswappen, mit der Toisonkette behangen, das, von zwei Löwen als Schildhaltern emporgehoben, in einem gothischen Portale mit reicher Krönung unter den Schutz der Heiligen Andreas und Georg gestellt ist. Im inneren Raum des Schwibbogens sind die Wappen der fünf Herzogthümer aufgehängt, in der Laibung die zwölf der Grafschaften und anderer Provinzen, in Uebereinstimmung mit dem Länderbestande bei Herzog Carl's Regierungsantritte, dessen Devise JE L'AY EMPRINS in einem mit Funken bestreuten Felde zwischen Feuereisen im Sockel erscheint.

Das Blatt, das seiner Grösse wie seinem Zwecke angemessen, breiter als gewöhnlich behandelt ist, der Manier des Meisters von Zwolle sich annähernd, führt weder Bezeichnung noch Jahreszahl, indessen geht die Zeit der Entstehung aus der Vorstellung selbst, nämlich den darin enthaltenen Wappen, so bestimmt in einem so eng beschriebenen Kreise hervor, dass in dieser Hinsicht nichts zu wünschen übrig bleibt.

Die Deduction Herrn Alvin's, dessen Güte ich zugleich eine wohlgelungene Photographie verdanke, welche das Original vollkommen ersetzt, ist eben so einfach, als überzeugend.

Herzog Carl trat im Jahre 1467 sein Reich an in dem Besitzstande, worin es Philipp der Gute hinterliess, dem die verschiedenen, im Blatte enthaltenen Wappen entsprechen. Nicht lange hernach, im Jahre 1470[4]), vermehrte er dasselbe mit dem Herzog-

2) Zwei von A. Bartsch unter die Werke anonymer Meister versetzte Blätter, ein König auf dem Throne und ein Ritter zu Pferde, beide zu einem Kartenspiele gehörig, führen das französische, nicht burgundische Wappen, indem den Lilien der Turnierkragen fehlt; ersteres kann daher nicht Philipp den Guten vorstellen, wie behauptet worden. (Bartsch P. Grav. Vol. X. p. 60. N. 40. 41.)

3) Les Nielles de la Bibl. Royale de Belgique. Avec facsimile photographiques. Bruxelles 1857. 8.

4) Nach Vredius geschah dieses etwas später. (Sigilla Com. Flandr.)

thum Geldern und der Grafschaft Zütphen, durch Kauf acquirirt, von denen er sofort die Titel annahm, wie aus Diplomen und Münzen jener Zeit genügend hervorgeht. Beide Wappen fehlen aber im Blatte; es leuchtet daher ein, dass dasselbe vor diesem Zuwachse mithin zwischen 1467 und 1470, entstanden sein müsse.

Nach Herrn Alvin's Dafürhalten wäre der Kupferstich bei Veranlassung des Regierungsantrittes oder eines festlichen Einzuges angefertigt, welche Vermuthung allerdings Alles für sich hat. In solchem Falle als Maueranschlag dienend, musste er, der Witterung ausgesetzt, baldigst zu Grunde gehen, wodurch dessen Seltenheit erklärt wird, während doch, nach Beschaffenheit des Druckes zu urtheilen, der auf eine stark benutzte Platte schliessen lässt, nicht wenig Exemplare davon abgezogen wurden.

Andererseits könnte man darin eine Büchervignette oder Bibliothekzeichen vermuthen, wie schon zu Anfang des 16. Jahrhunderts in Einbänden der Sammlung Margarethen's von Oesterreich vorkommen, aber dann würden die über ganz Europa verbreiteten Handschriften der älteren Burgundischen Bibliothek dergleichen enthalten, wovon doch kein einziger Fall bekannt ist.

Genug, wir dürfen aus der Existenz des Blattes folgern, dass der Meister von 1466 während der Jahre 1467 bis 1470 sich in Belgien aufgehalten, ferner, dass dasselbe, worin er ganz über sein gewöhnliches Format hinausgegangen, im Auftrag einer Behörde für irgendwelche politische Bestimmung ausgeführt wurde.

Auf solche Indicien gestützt, nehmen wir das vom Grafen Laborde aus dem Reichsarchiven gezogene lange Verzeichniss der Künstler zur Hand, welche während des funfzehnten Jahrhunderts am Burgundischen Hofe Beschäftigung fanden. Unter einer Zahl von über drei hnndert Goldschmieden, welche während eines Zeitraums von 1400 bis 1482 darin genannt werden, finden wir nur einen Einzigen, dessen Name auf unseren Künstler Anwendung finden könnte; dieser Name lautet Gilles (Egidius) Steclin, unter der Jahreszahl 1482 angeführt, dessen Vater Hans unter 1438 ebenfalls genannt ist.[5]) Das Register liefert zwar nur die blossen Namen und Jahreszahlen; Documente, worauf sich diese Daten beziehen, sind leider nicht mitgetheilt, allein wir werden für diesen Mangel schadlos gehalten durch Hinweisung auf ein Gedicht aus dem Anfange des sechszehnten Jahrhunderts, das zu weiteren Aufschlüssen über beider Lebensverhältnisse verhilft.[6])

Verfasser desselben ist Jean le Maire (n. 1473, † 1524), der unter dem Titel Couronne Margaritique die erhabenen Tugenden der Margarethe von Oesterreich, Tochter Maximilian I.,

5) Les Ducs de Bourgogne. Sec. Partie. T. 1. p. 531 seqq.
6) l. c. Introduction p. xxiv.



in mittelmässigen Versen besingt. Die einfache Fabel des Gedichts ist folgende:

Die treffliche Malerin Marcia, Tochter des Marcus Varro, ersteht von den Todten, um von Dame Vertu den Auftrag zu empfangen, ein Bildniss der Prinzessin auszuführen; nachdem dieses geschehen, übergiebt Vertu das Kunstwerk Mérite dem Goldschmied, die letzte Hand an dessen würdige Ausschmückung zu legen.

Lassen wir nunmehr den Dichter reden:

> Quand tout fut fait, vertu dit à Mérite
> Voy ce portrait ô cler Feure des Dieux,
> — mets y la main etc.
> Lors dit l'ouvrier: Déesse noble et haute
> Il faudra donc, le pourtrait achever,
> Selon ton vueil, qu'il n'y ayt point de faute.
> Puis j'ay ouvriers dont la main sage et caute
> Saura très bien platteforme eslever,
> Bien estamper, bien soulder, bien graver etc.

Viele alte Meister, des Goldschmieds Freunde, treten hinzu, das Bildniss zu betrachten, unter ihnen Maistre Roger (v. d. Weyde), Fouquet, Hugues de Gand, Dieric de Louvain (Stuerbout), le roy des peintres Johannes (v. Eyck), Maistre Hans (Hemling), Hugues Martin (Schongauer), Lievin d'Anvers, welche, wie auch Dame Vertu, demselben volles Lob zollen.

> Lors Marcia d'honneur eut Suffisance.

Nunmehr soll Hand an die Krone gelegt werden.

> Mérite spricht: Couronne faut dite Margaritique,
> Qui vole en l'air[7]), Lors un Valençennois
> Gilles Steclin, ouvrier fort autentique,
> Luy dit ainsi: Maistre tu me congnois.
>
> Quand Mérite oyt parler Gilles Steclin,
> Certes, dit il, tu t'avances à bonne heure;
> Mais il convient, pour entente plus meure,
> Prier ton père aussi qu'il y besongne;
> Car chacun sait la main fort propre et seure
> De Hans Steclin qui fut né a Coulongne.
>
> Hans Steclin alors qui s'entendit louer,
> Respond ainsi: Quelque vieil que je soye,
> J'ayme trop mieux ouvrer qu'aller jouer;
> Car dès le temps que ci je me congnaisse
> Avoir accueil au haut hostel de flandres
> A dame oiseuse en rien ne m'adressoye. etc.[8])

7) Vermuthlich schwebend gedacht.

8) Couronne Margaritique. Handschrift in der Kais. Bibliothek zu Paris.

Gilles oder Egidius war also Sohn eines Hans, aus Köln gebürtig, beides Goldschmiede, die von der Kunst, worin sie excellirten, und deren Mitwirkung zur Vollendung der Krone verlangt wurde, den Namen Stecher führten, der, zufolge Laborde, bei dem Vater noch Stechin lautete, seinen deutschen Ursprung nicht verleugnend, bei dem Sohne hingegen schon in Steclin corrumpirt ist. Steclin nennt Le Maire sie beide.

Da es im Mittelalter häufig geschieht, dass Künstler ihren Taufnamen nur die Profession, der sie angehören, mit Uebergehung ihres Familiennamens hinzufügen, wie z. B. Hohenwang sich Ludwig Maler nennt, Resch, Hieronymus Formschneider u. s. w., so glauben wir uns berechtigt, die Buchstaben E. S. als Egidius Stecher auszulegen, anstatt Steclin als Familiennamen zu deuten. Wo übrigens anstatt des E ein G erscheint, wie z. B. in der grossen Maria von Einsiedeln[9]), würden wir Gilles lesen, wobei wir nicht unbemerkt lassen dürfen, dass Egidius fast der einzige Taufname ist, der eine solche Variante in G darbietet, ein Umstand, der unserer Leseart zu Gute kommt.

Da Gilles ein Valencennois genannt wird, von der Stadt Valenciennes, der damals zum Burgundischen Reiche gehörigen Grafschaft Hennegau, so dürfte er vielleicht eher zu den Belgischen Künstlern zu zählen sein, wie Herr Alvin schon aus der Erscheinung des Wappenblattes folgert und Graf Laborde's Ansicht ebenfalls ist. Die Mehrzahl der Werke des Künstlers deutet jedoch auf Deutschland hin, wo der Vater zu Hause war, der freilich, wie Le Maire ihn sagen lässt, eine geraume Zeit am Burgundischen Hofe gelebt hat, so dass immerhin der Sohn dort geboren sein könnte, wobei nicht verschwiegen werden darf, dass L. M. aus Bavai, einem Orte in der Nähe von Valenciennes, gebürtig war[10]), also über G's Verhältnisse unterrichtet sein konnte. Aus der Benennung Valencennois lässt sich übrigens nur mit Sicherheit schliessen, dass Gilles sich daselbst aufgehalten oder dort gearbeitet habe, denn häufig führen Künstler Beinamen von verschiedenen Plätzen. So trug Stuerhout, den le Maire Dirk von Löwen nennt, auch den Beinamen von Harlem; Lieven de Witte, ein Genter von Abkunft, heisst bei ihm Lieven von Antwerpen: Lambert Suterman wird nie von seiner Geburtsstadt Lüttich benannt, sondern erscheint bald als Lambert Lombart, bald als Lambert von Amsterdam, wo er lange Zeit verweilte; dergleichen Fälle lassen sich in Menge beibringen. Man wird die Nationalitätsfrage einstweilen auf sich beruhen lassen oder sich darüber vertragen müssen.

Nach Le Maire könnte Hans der Vater, obwohl bei Laborde

9) Zur Vergleichung erfolgen hier das gewöhnliche E und obenerwähntes G.
10) L'advocat Dictionnaire historique. 2. éd.

schon so frühe als 1438 aufgeführt, zu dessen Zeiten sich noch am Leben befunden haben, der, angenommen, dass er damals 25 Jahre alt gewesen, und dass die Entstehung des Gedichts ungefähr in das Jahr 1505 falle[11]), 92 Jahre erreicht haben würde, welches mit der Erwähnung seines hohen Alters correspondirt. Zählte nun Gilles, mit Bezug hierauf, im Jahre 1461, dem frühesten Datum seiner Stiche, etwa 35 Jahre, so folgt wohl, dass die Mehrzahl derselben nicht vor, sondern nach 1467 fallen müsse.

Die so bedeutende Zahl dieser Blätter, bedeutender als die irgend eines Meisters des Jahrhunderts, setzt nothwendig Beifall und Absatz voraus, und das Bedürfniss nach Gehülfen, die ja auch in der Innung unschwer zu finden waren. Selbst der Druck so vieler Platten, die Bereitung der Schwärze und andere Nebenbeschäftigungen, erforderte vermehrte Arbeitskräfte. Es ist daher nicht unwahrscheinlich, dass Hans der Vater, der ja ebenfalls einen grossen Namen als Stecher erworben, sich als Mitarbeiter angeschlossen habe. Nunmehr kann es auch nicht auffallen, wenn aus derselben Officin Kunstwerke hervorgehen, die merkliche Verschiedenheit in Styl und Manier verrathen, die sogar mitten in einer und derselben Folge stattfindet, wie z. B. im Alphabete und den Kartenspielen, woher Anlass genommen wurde, den Collectivbegriff eines Meisters von 1466, in Sybillenmeister und dergleichen mehr zu spalten, die unter einander nahe verwandt sind. Die häufigen angeblichen Copieen möchten wohl vornämlich für gleichzeitige Wiederholungen zu halten sein, da gegen Ende des Jahrhunderts dieser Styl bereits antiquirt war, und während der drei darauf folgenden, die Werke des Meisters so unbeachtet blieben, dass ihrer auch nirgends Erwähnung geschieht.

So viel alterthümlicher auch Gilles, wenn es erlaubt ist, den Künstler fortan bei diesem Namen zu nennen, erscheinen möge, als sein Zeitgenosse Schongauer, welches vornämlich auf der Verschiedenheit beider Schulen beruhen dürfte, so wird es dennoch schwer zu ermitteln sein, welcher von beiden zuerst mit seiner Kunst hervorgetreten. Sicher ist, dass Schongauer's Stiche vorgezogen wurden und den Ruhm davon trugen, während die Geschichte des Meisters von 1466 nicht gedenkt, dessen Werken sogar bisweilen des Ersteren Zeichen zugesetzt wurde, ihnen bessere Aufnahme zu bereiten.

Da jeder Goldschmied den Stichel mit mehr oder minder Geschicklichkeit zu führen versteht, so lag die Erfindung der Kupferstecherkunst, d. h. die Erfindung, gestochene Platten abzuzudrucken, schlummernd an die Erscheinung der Presse gebunden; bei Vereinigung dieser beiden Factoren aber trat sie alsbald in ihrer ganzen Vollkommenheit in's Leben. Die Manieren haben

11) Die darin angezogenen Begebenheiten reichen bis 1503.

zwar gewechselt, allein Niemand kann behaupten wollen, dass vierhundert Jahre nach der Erfindung der Grabstichel besser geführt werde, als es Schongauer, Dürer und Marc-Antonio gethan.

Wir finden auch bei Schongauer's Stichen, die sicherlich ein Menschenalter erfordert haben, nur wenig Verschiedenheit in Hinsicht ihrer trefflichen Ausführung, woraus man folgern darf, er sei bereits vollkommen Meister seiner Kunst gewesen, bevor er seine erste Platte der Presse übergab. Seine Werke galten für die ältest vorhandenen, ehe man auf den Meister von 1466 aufmerksam wurde, und in der Voraussetzung, dass dieser früher sein müsse, wobei man sich dem Eindrucke des Habitus überliess, ihm die Priorität einräumte.

Es kann aber Heineken nicht zugegeben werden, wenn z. B. ein Kupferstecher ein vorzügliches Blatt im Jahre 1461 zu Tage förderte, daraus zu folgern, dass, weil kein Künstler vom Himmel fällt, demselben eine Reihe geringerer Productionen vorangegangen sein müsse, und dadurch die ursprüngliche Erfindung eine Reihe von Jahren hinauszurücken, weil wir am Ende doch nicht über die Erfindung der Walzenpresse zurückgehen können, deren Datum wir nicht kennen, während wir wissen, dass Finiguerra's Paxblatt noch durch den Reiber beschafft ist.

Nach dieser Ausschweifung zu Le Maire zurückkehrend, müssen wir am Schlusse darauf aufmerksam machen, dass, wie sehr derselbe auch alle Epochen confundirt, dennoch die Wahrscheinlichkeit hindurchschimmert, dass er zu Hans und Gilles in näherem Verhältniss gestanden, dessen Möglichkeit oben erwiesen wurde: ein solches könnte erklären, weshalb er Beide, von denen die Geschichte schweigt, den ersten und gefeiertsten Meistern des Jahrhunderts zugesellt, und ihnen bei Vollendung der Krone die Hauptrolle überträgt.

Mögen nun die Folgerungen, die hier als gewagte Hypothesen erscheinen, dereinst in den reichen belgischen Archiven, sei es Bestätigung oder Widerlegung finden.

E. Harzen.

Ueber Abbildungen altitalienischer Gemälde,

insbesondere

über die von Ramboux herausgegebenen Umrisse.

Der Freiherr v. Ramdohr, der in Rom als Maler gelten wollte, äusserte 1798: „Der geringe Geschmack, den ich an Werken der älteren florentinischen Meister finde, hat mich gehindert, sie zu sehen.“ Viele dachten wie er, wenn sie es auch nicht ausspra-

chen. In ihrer vornehmen Verblendung hegten sie Furcht, sich etwas in dem grossen Styl zu vergeben. Und mit der Scheu, mit der Frauen, welche sich Mutter fühlen, den Anblick der Signora Pastrana vermeiden, gingen sie an dem Alterthümlichen vorüber. Erst im 19. Jahrhundert erkannten die Deutschen in Rom es immer deutlicher, dass Raphael das geworden sei, was er war, weil er den Gang der Malerei mit frommer Hingebung und mit prüfendem Eifer verfolgte.

Sind doch aus Ueberlieferungen die homerischen Gesänge und das Nibelungenlied hervorgegangen, und zeigen, was aus unscheinbaren Anfängen erwachsen kann, sobald Poetisches im Keim enthalten ist. Unaufhaltsam forterzeugend, zeitigt er eine dauernde Pflanzung. Das Theater, wie es noch vor einigen Jahrzehenden bestand, lehrt uns, dass auf dem Grunde fruchtbarer Ueberlieferung ohne Schule Grösse zu erringen ist. Dagegen haben die Kunstacademien, wie sie im 18. Jahrhundert beschaffen waren, die das nachahmungswerth Classische nur in einzelnen Höhepunkten, in dem unvermittelt Unvergleichlichen sahen, genugsam dargethan, wie wenig Schule ohne Ueberlieferung bedeutet. Bei beständigem Hinblick auf das Erhabenste hat aller Fleiss es höchstens zu einer todten Nachahmung gebracht.

Als in unserem Jahrhundert aus dem academischen Mechanismus die eigene Kraft durchbrach und früher schon die Nothwendigkeit des Durchbruchs erkannt wurde, da regte sich bei der Verlassenheit des künstlerischen Strebens in dem Grade, als es sich dem Schulzwange widersetzte, ein unwiderstehlicher Trieb, gleichsam an den stillen Gräbern zu rühren, um an der verfallenden Herrlichkeit höhere Empfindungen zu nähren. Von Künstlern wurden gern jene Männer unterstützt, die nur, um der Geschichte Rechnung zu tragen, den kirchlichen Kunstreliquien jenseits der Alpen ihre Forschung zuwendeten.

Zuerst ist Seroux d'Agincourt zu nennen, dessen Geschichte der Kunst 1812, zwei Jahre vor seinem Tode, erschien.[1]) Er flüchtete nach Italien, um die Schrecknisse der Revolution im unheimlichen Dunkel der römischen Katakomben zu vergessen, um hier darüber nachzudenken, was wir auf einer seiner Bildtafeln lesen: Der erste Altar eines Heiligen ist sein Grab.[2]) Die Aufmerksamkeit, die er auf die mittelalterlichen Merkwürdigkeiten richtete, traf auf verwandte Bestrebungen von Malern.[3]) Er veröffentlichte das genannte Werk wohl aus vaterländischer Vorliebe, um das lange trostlose Ringen der Kunst vor Augen zu stellen, bis

1) Histoire de l'art depuis la decadence du IV. siècle. Strasb. 1812.
2) Primo altare di un santo é la sua tomba.
3) Die Zeichnungen zu den Kupfern mit Giotto's Gemälden in Assisi lieferte ihm W. Young Ottley.

einem Nicolaus Poussin — ihm stiftete er im Pantheon ein Denkmal neben der Ruhestätte Raphael's — es gelang, den Classicismus durch seine Gemälde wieder zu wecken.

Leichter als ihm wurde es dem Ritter Cicognara in seiner Geschichte der Sculptur durch bildliche Beispiele, die nur gerade als Lückenbüsser gelten, zwischen den Marmorwerken des altgriechischen Meissels und den Statuen des neuen Phidias Anton Canova[4]), es der italienischen Mitwelt zu veranschaulichen, welch' eine traurige Kluft dazwischen liege, weil im Felde der Bildhauerei sich überall ein Verhältniss zur Antike nachweisen lässt und durch den Abstand um so unerfreulicher wirkt.

Unter den Künstlern war es nach Goethe's Mittheilung Wilhelm Tischbein, der die vor Raphael's Zeit blühenden Maler mit Vergnügen betrachtete und ihnen ein allzu freigebiges Lob ertheilte. Friedrich Büri machte von Rom aus eigens Reisen, um mit Zeichnungen nach Werken von Bellini, Mantegna, Fiesole zurückzukehren und gegen Kunstverwandte sich rühmend über sie auszusprechen. Die Zeichnungen werden wohl eben so wenig den schlichten Geist der alten Malerzunft geathmet haben, als die von den Brüdern Riepenhausen herausgegebenen.[5]) Durch Schwung der Linien suchte man der Schwäche aufzuhelfen, durch anziehenden Vortrag das Alterthümliche dem neuen Vorstellungsvermögen anzunähern, so dass eine Verkündigung von Giotto in der Riepenhausen'schen Gestalt füglich für eine Erfindung von Vasari gelten könnte.

Das dankbare Bemühen, sich in die alterthümliche Formenwelt einzuleben und die Empfindung wiederzugeben, nehmen wir zuerst bei Karl Lasinio wahr, der mit seinem Sohne zahlreiche Werke der altitalienischen Schule durch Kupferstiche den Kunstfreunden und kirchlichen Malern zugänglich machte. In dem Buch mit dem Campo santo in Pisa[6]), dessen Aufseher der Vater war, sind ihm die heiteren Gebilde eines Benozzo Gozzoli besser gerathen, als die ernst deutungsvollen, moralisirenden eines Andreas Orcagna, weil jene unserem Gefühl näher stehen, als diese.

Die Andachtsbilder des Angelico da Fiesole waren vielleicht die ersten, denen die Deutschen neben der geschichtlichen Würde auch eine nachahmungswerthe Schönheit zugestanden. Moritz erklärte 1789 sich über seine Wandgemälde in der Lorenzkirche im Vatican dahin, dass man sie beinahe an die vortrefflich-

4) Auf dem Titel der Storia della scultura, der sie als eine Ergänzung von Agincourt bezeichnet, lesen wir in der ersten Auflage 1813 al secolo di Napoleone, in der zweiten 1823 al secolo di Canova.

5) Geschichte der Malerei in Italien, von F. und J. Riepenhausen anschaulich dargestellt. Tübingen 1810. Die Blätter sind von C. Barth gestochen.

6) Pitture a fresco del Campo santo di Pisa, intagliate dal Cav. Carlo Lasinio. Firenze 1822.



sten Werke setzen könnte. „Es wäre, fährt er fort, eine nützliche und höchst seltene Sache, sie stechen zu lassen, um den Fortgang der Malerei zu sehen, und sie könnten für Künstler vom nämlichen Nutzen sein, als die Werke von Albrecht Dürer.“ Sie wurden in Rom 1810 gestochen. Sieben Jahre später erschien die Krönung Mariens von Fiesole nach Ternite's Zeichnung in einer Reihe von Kupferstichen. Sie sind nicht von dem Tadel freizusprechen, dass der Künstler etwas dazu that, um den Reiz des Originals zu erhöhen. Erst Ruscheweyh in seinen kleinen Blättchen aus den Jahren 1822, 1823, gewöhnlich nach Näcke's Zeichnung — sie mahnen an die Miniatur-Kupferstiche von Sebald Beham, Aldegrever — verstand es, den frommen Klosterbruder in seiner aufrichtigen Demüthigkeit aufzufassen.[7])

Es war aber mehr denn zehn Jahre vorher, als ein Maler aus Berlin mit ängstlichem Stift und liebevoller Kindlichkeit nachzuzeichnen versuchte, was mit ängstlicher Scheu und kindlicher Befangenheit gemalt war in der Franzkirche in Assisi, in dem Heiligthum S. Benedicts in Subiaco und an anderen Orten. Karl Kuhbeil glaubte bei der Eigenthümlichkeit der alten Meister, die ihm wohlthat, Erinnerungen nur für seine Mappe zu sammeln. Er entschloss sich erst später durch die Radirnadel zu veröffentlichen, was ihn zur Nachbildung gereizt hatte und auch anderen gefiel.[8]) Die Bilder in Subiaco nennt er bei aller Unvollkommenheit höchst anziehend, und erklärt dann weiter: „Die Zeichnung, die Färbung und Haltung sind sehr unbehülflich und schlecht, aber es herrscht, wie in der ganzen alten Schule, ein frommer Sinn und Wahrheit darin; der Ausdruck ist natürlich und stark, die Gewänder gut in einfachem Styl gefaltet.“ Was, fern von allem Glanz, ihm als ehrwürdig erschien, hielt er des treuesten Eifers werth; im Anschauen und Aneignen desselben fand er volle Befriedigung. Seume schrieb einen Theil der Ehre, den Spaziergang nach Syrakus glücklich beendigt zu haben, seinem Schuster zu; Kuhbeil konnte auf seinen Wanderungen in Italien alles Verdienst sich selbst beimessen, denn blutarm, wie er war, musste er die Stiefel sich selber flicken.

Die sorgfältigere Beachtung der altitalienischen Bilder und die Liebe, mit der Vergessenes zu Ehren gebracht wurde, steht wohl mit der Wiederauffindung der Frescomalerei im Zusammenhang.

7) Nicht zu übersehen sind die 1829 in Wien herausgekommenen Werke des Fiesole und Alunno, auf Stein gezeichnet von L. Kupelwieser und J. v. Hempel.

8) Studien nach alten florentinischen Malern, gezeichnet und geätzt von C. L. Kuhbeil. Berlin 1812. Drei Hefte.

Der Ruhm gebührt so wieder den Deutschen. Wenn Italiener heutigen Tages in Lasinio's Fusstapfen treten und die beiden Gegner Selvatico und Rosini in dankbarer Weise dahin wirkten, dass durch treue Auffassung im Stich ferne Zeiten der italienischen Malerei aufgeklärt wurden, so stehen die Leistungen hinter denen zweier deutscher Künstler zurück, Ludwig Gruner's, des Aufsehers der Königl. Kupferstichsammlung in Dresden, und Johann Anton Ramboux', des Conservators des städtischen Museums in Köln. Das Gediegene ihrer Thätigkeit wird kaum zu überbieten sein. Gruner, der Stiche nach Näke, Overbeck und Vogel lieferte, weckt durch die Wahl ansprechender Darstellungen, durch geschmackvoll ausgestattete Sammlungen[9]) warme Theilnahme für die Erfindungen der vorraphaelischen Schule und sucht in gewinnender Weise uns die Jugendwerke des Malers aller Maler vorzulegen. Ramboux verlangt ein Vertiefen in die von ihm gezeichneten Gegenstände, die oft an und für sich nicht das Auge fesseln. Wie viele Künstler seines Alters studirte er in Paris, und er gehört zu den Schülern Davids, die nachmals auf italienischem Boden die genossene Bildung als eine Verbildung erkannten und darum um so williger der Lehre Friedrich Schlegel's folgten, der da wollte, dass man nebst dem Schönsten der älteren Italiener auch den Styl der altdeutschen Schule zum Vorbild wählte, deren tiefen Charakter wir vor Allem in der Kunst nie verleugnen dürften. Wenn wir in Ternite's Zeichnungen nach Fiesole nicht vergessen, dass der Maler Gros' Schule besuchte, so ist von französischer grossartiger Eleganz, anspruchsvoller Formbildung in Ramboux' Umrissen nach altitalienischen Meistern keine Spur zu entdecken, dagegen scheint das Deutsche häufig in starren grellen Zügen hier und da vorzublicken, vielleicht auf den Lithographien mehr, als auf den Aquarell-Copien.

Das Museum Ramboux, eine umfassende Sammlung von Aquarellen, in drei Sälen des Academiegebäudes in Düsseldorf aufgestellt, ward von der rheinischen Ritterschaft für die Academie erworben und vom Prof. Mosler geordnet und beschrieben.[10]) Es sind Abbildungen in der Grösse der Originale, die meistens an den Wänden in solchen heiligen Stätten sich befinden, in Subiaco, San Gimignano, Arezzo, Viterbo, Cagli, welche von der

---

9) Es möge hier auf die Specimens of ornamental art hingewiesen werden.

10) Museum Ramboux. Nachbildungen zur Vergegenwärtigung der christlichen Malerei in Italien von der frühesten zu der kunstreichsten Epoche bei der Königl. Kunstacademie zu Düsseldorf. Geordnet, aufgestellt und erörtert durch Professor Mosler. Düsseldorf 1851.

grossen Zahl der Kunstfreunde nicht besucht werden. Von anderen Städten ist Florenz bedeutend weniger als Siena berücksichtigt, und wohl mit Recht, weil hier die Reisenden sich gewöhnlich nicht die Zeit nahmen, alle die alten Kunstherrlichkeiten aufzusuchen.

Durch die lithographirten Umrisse[11]) in einem riesenhaften Foliobande erhalten wir nur einen unvollständigen Begriff vom Museum Ramboux in Düsseldorf. Statt der buntfarbigen Compositionen haben wir es meist nur mit Köpfen zu thun in der Originalgrösse auf graugrünlichem Tongrund, deren Zeichnung neben schwarzen weisse Linien zeigt, ausserdem ein grelles Gelb zur Vergegenwärtigung des Goldes, besonders in den Heiligenscheinen. Wenn wir so auf der einen Seite weniger empfangen, so auf der anderen mehr. Auf den Erläuterungsblättern zu jeder Dekade der 300 grossen Bildtafeln wird die Düsseldorfer Sammlung von der Sammlung des Herausgebers unterschieden, aus welcher letzteren die uns gebotenen Umrisse viel Vorzügliches enthalten.

Die Angabe auf dem Titel „vom Jahr 1200—1600“ ist nicht richtig. Wenn wir von ein Paar Blättern, als einer zu erübrigenden Zugabe, absehen, so reicht die Reihe nur wenig über das 14. Jahrhundert hinaus, und schliesst noch vor Ablauf des 15. Jahrhunderts ab.

Die Anordnung ist nicht so willkürlich, als sie beim ersten Durchblättern uns zu sein scheint, wenn wir auch wiederholt von den Werken vollendeter Kunst zu den Anfängen zurückkehren, wenn auch einzelne Blätter, wie zufällig eingeschaltet, jede andere Stelle mit demselben Recht einnehmen könnten.

Das Byzantinische ist so gut wie ausgeschlossen. Die byzantinische Malerei ist geistlos und konnte nicht auf die italienische und deutsche dauernd einwirken, die mit den ersten freien Flügelschlägen sich weit über das erhoben, was an starrem Boden haftete. Die alten byzantinischen Schulen in Italien haben daselbst die Kunst nicht begründet, sondern vielmehr niedergehalten, indem ihre Muster ohne Poesie nur eine handwerkliche Nachahmung bedingten. Die Manièra greca auf italienischen Bildern ist auf die Uebertragung kostümlicher Aeusserlichkeiten zu beschränken. Die abendländische Kirchenmalerei bildete sich aus der Miniaturmalerei heraus, die in Italiens Klöstern heimisch war,

---

11) Umrisse zur Veranschaulichung altchristlicher Kunst in Italien vom Jahr 1200 bis 1600. Nach Durchzeichnungen und mit Erläuterungen des Herausgebers J. A. Ramboux. Gedruckt bei J. C. Baum in Köln. Weigel's Kunstcatalog 29. Abth.

bevor die Griechen sich in den Alleinbesitz der Kunst hier und überall zu setzen trachteten. Noch überall dämmerte ein Wiederschein aus der antiken Idealwelt in den Bildern der Messbücher herüber, und schwand um so weniger, als antike Gemmen nicht allein zum Schmuck der Kirchengefässe, sondern auch zum Einband der Kirchenbücher angewendet wurden. Maler, wie Ugolino von Siena, waren Goldarbeiter und empfingen von den Kirchenvorstehern neben Edelsteinen antike Gemmen, um sie auf Crucifixen und Abendmahlskelchen anzubringen. Dante nennt Gubbio und Bologna als Stätten, wo die Miniaturmalerei blühte, und Lanzi bezeichnet den Gentile[12]) in Rom und den Fiesole in Florenz richtig als Schüler von Miniaturmalern. Die Allverbreitung der Kunst durch die Klöster erklärt es, warum an den verschiedensten Orten bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts in entsprechender Weise gemalt wurde. Wie man nicht mehr vom byzantinisch niederrheinischen Styl spricht — auch in Köln und in Deutschland überhaupt verrathen die alten Kirchenbilder ihre Abkunft aus ähnlichen, klösterlichen Miniaturschulen — so ist auch ein byzantinisch italienischer Styl in Abrede zu stellen.

Die Sammlung der Ramboux'schen Umrisse zerfällt in drei Folgen. In der ersten, der florentinischen, tritt uns in Giotto und in der Zahl seiner Nachfolger mancher Genius entgegen, doch ist noch das Kind der Poesie in Windeln gezwängt, die erst für immer gesprengt werden müssen, ehe es sich frei bewegen und die schöne Natur entwickeln kann. Mit dem zweiten Hundert sehen wir erst das Paradies der Kunst aufgethan. Zu einem der Pförtner gehört Fra Angelico da Fiesole, der in der Mitte des 15. Jahrhunderts starb. Bei den Quattrocentisten, wie man das schon aus den Köpfen zu ersehen vermag, entdecken wir mit Freude manchen gelungenen Wurf, hier und da ein glückliches Treffen in dem Ungewissen. Jetzt ist ein sicheres Finden und ein Verfolgen des als richtig Erkannten wahrzunehmen. Ein Abirren von der geraden Bahn hat oft nur in Bescheidenheit seinen Grund, die sich nicht immer mit dem künstlerischen Ruhm verträgt. — Nachdem wir uns zu Fra Bartolommeo und Albertinelli vorgearbeitet, treten wir wieder in den Kreis der Incunabeln. Es werden uns von Bl. 121 ab die gespenstischen Gestalten der ältesten sienesischen Schule vorgeführt, bis wir langsam zu den Bildern von Sodoma und Beccafumi gelangen.

Die dritte Folge ist die umbrische. Sie versetzt uns nach Urbino und will uns alle die Anschauungen gewähren, die als Morgenröthe der Raphael'schen Kunst vorausleuchteten. Wir sehen

12) Von der Kunst Gentile's da Fabriano urtheilte Michel Angelo: il suo fare sentiva dell' antico ma ingentilito. Wenn antico nicht antik, so braucht es darum nicht altfränkisch zu heissen.

Perugino und Giovanni Santi, den Lehrer und Vater Raphael's, sowie dessen Kunstgenossen, die bei der alten Weise verharrten. Wir vermissen aber manche einwirkende Kräfte. Gentile da Fabriano wird vergeblich gesucht, der in Urbino gemalt, und von dem man, wie von Dolce, sagte, dass das Wesen seiner Bilder sich in seinem Namen bekunde. Raphael begab sich nach einer Handschrift eigens nach Fabriano, um ein Gemälde des Meisters zu bewundern. In der Beschreibung eines Werkes von 1423 sagt die auf ihn erschienene Lobschrift[13]: „Welche Bescheidenheit, welche freundliche Anmuth, welch' begeistertes Staunen!" in Bezug auf die heilige Jungfrau, das Christkind und Joseph. „Welche Hingebung und Frömmigkeit!" in Bezug auf die anbetenden Könige. Ist man nicht schon danach geneigt, in dem Bilde die Keime zu der umbrischen Gefühlswelt zu bemerken?

Es ist als kein wesentlicher Mangel anzusehen, dass wir durch die Umrisse nicht die Erstlinge der mailändischen Schule kennen lernen, denn das Streben der alten mailändischen Künstler greift nicht in das 16. Jahrhundert ein, sondern verlischt mit dem Auftreten Vinci's. Auch die trockenen Anfänge der venezianischen Schule können unbeachtet bleiben, da ein lebenglühender Naturalismus sich mit der Einführung der Oelmalerei verband und sie in Vergessenheit brachte. Aber schmerzlich haben wir es zu bedauern, dass nicht Abbildungen einer bolognesischen Folge als nothwendige Ergänzung sich den drei ersten anschliessen, dass wir nicht über die Uebergangsstufen belehrt werden von den Miniaturen Franco's — ihn kennen wir allein aus Dante — zu den Madonnenbildern Francia's, des väterlichen Freundes von Raphael. Vitale von Bologna, sowie sein Schüler Lippo di Dalmasio — er malte 1407 die in hoher Verehrung stehende Madonna in der Hauptkirche — wurden dalle Madonne genannt, eine Ehre, deren sich in späterer Zeit die Maler Sassoferrato und Maratti zu erfreuen hatten.[14] Der Gegensatz zwischen der florentinischen und der sienesischen Schule, zwischen der mehr auf das Aeussere und der mehr auf das Innere gestellten Richtung würde sich in gedämpfter Abtönung wiederholt haben. Die Bolognesen theilen wohl mit den Florentinern das Entscheidende dem Verschmelzenden gegenüber, worin die Aehnlichkeit zwischen den sienesischen und umbrischen Malern besteht. Francia und Perugino, deren Lebensbeschreibungen Vasari wohl nicht absichtslos auf einander folgen lässt, unterscheiden sich merklich, wenn wir ihre heiligen Frauen mit einander vergleichen. Bei Francia finden wir wahre Fröm-

---

13) Amico Ricci's Elogio vom Jahre 1829.

14) Er war der Lehrer von Marco Zoppo, dem nachmaligen Haupt der Bologneser Schule, dessen grösstes Gemälde in Berlin aufbewahrt wird, gezeichnet: Marco Zoppo da Bologna pinxit 1471 in Vinexia.

migkeit, bei Perugino frömmelnde Sinnigkeit. Der heil. Sebastian, der, von jenem gemalt, wie Polyklet's Kanon studirt wurde, und Dürer's Mittheilung, dass er von Venedig nach Bologna reiten wolle, um sich von Jemanden dort in der Perspective unterrichten zu lassen, zeigen genugsam, wie viel die Maler — trotz denen in Florenz — auf Richtigkeit der Form und der Zeichnung gaben.

Ramboux' Umrisse zeigen in der ersten oder florentinischen Folge, wie sie genannt wurde, im Anfange Köpfe nach den Wandgemälden der Benedictiner-Abtei, die über dem Städtchen St. Subiaco im Sabinergebirge liegt. Wie in Assisi befinden sich hier zwei Kirchen übereinander, deren Spitzbogenbau aus der Mitte des 11. Jahrhunderts merkwürdiger ist, als die Malerei, die ihre Wände ziert. D'Agincourt und Kuhbeil nahmen auf sie Rücksicht. Ein Maler nennt sich Magister Conxolus.[15]) Er ist wohl mit seinen Mitarbeitern[16]) zur florentinischen Schule zu zählen, da bei mehreren Vorstellungen das herb Didactische der florentinischen Höllenmaler durchblickt. Man findet hier einen Triumph des Todes, der mit dem Orcagna's zu vergleichen ist. Auch hier schwingt das Verderben die unausweichbare Waffe, ein Greis neben drei offenen Särgen mahnt die flüchtige Jugend, mit Jagdfalken auf der Hand, zu ernstem Nachdenken. Wenn das ganz von vorn gesehene päpstliche Bildniss Innocenz III. als einen gleichzeitigen darstellt, so malte Conxolus an fünfzig Jahre vor Giotto's Geburt. Die Umrisse nach Werken seiner Hand, unter ihnen ein Madonnenkopf mit unnatürlich verkleinertem Mund, werden zu näherem Verständniss geführt durch ein Kupfer in D'Agincourt. Da die Wandgemälde in Subiaco leider verschiedentlich restaurirt sind, so gewinnt man kein Urtheil über die ursprüngliche Arbeit. — Wir sehen uns darauf (mit Bl. 11) aus der Abteikirche nach Assisi versetzt. In der im 13. Jahrhundert von einem deutschen Meister gebauten gothischen Franziskuskirche ist der älteste Maler Giunta Pisano. Die Beziehung zu den Florentinern wird hier durch die Bilder an den Wänden beurkundet, die von ihm, von Cimabue und Giotto herrühren. Ramboux hat das merkwürdige Krucifix (Bl. 16 — die Zahl 21 ist falsch — bis 20) abgebildet, das, auf eine gegypste, über Holz gespannte Leinwand gemalt, mit aufmerksamen Blick betrachtet zu werden verdient und betrachtet wird, seitdem es 1793 im Kloster St. Anna in Pisa so gut

---

15) Bei Mosler ist vielleicht Conexiolus mit der Jahreszahl 1219 ein Druckfehler. D'Agincourt und Ramboux geben die Inschrift in gleicher Art.

16) Einer ist Stamatico Greco pictor, so schreibt er sich unter einem gemalten Kreuz.

als entdeckt wurde. Morrona's angeblich treue Copie ist ungenau und widerspricht der Empfindung, die den Künstler leitete.[17]) Die goldene Schrift unten am Kreuzesfuss ...nta Pisanus ist richtig als Juncta Pisanus me fecit ergänzt. Im verletzten Theil der Inschrift wird der Name von Giunta's Vater enthalten gewesen sein. Der Heiland, dessen Hüften ein weisses Tuch als Schürze verhüllt, ist mit vier Nägeln an das Kreuz geheftet und vergiesst Blut aus den fünf Wunden. Das schmerzhafte Haupt, die Augen schliessend, sinkt auf die rechte Schulter. Der gar zu lange Oberkörper ist hölzern dürr. Wenn wir den Heiland nach einem anderen Bilde in Pisa (Bl. 1) vergleichen, so scheint es sich uns beinahe aufzudringen, dass derselbe nur eine vollendetere Nachbildung des beschriebenen sei, und dass die Angabe: Apollonio Greco mit der Jahreszahl 1200 gerechtem Bedenken unterliegt. Bei Giunta sehen wir an den Enden der Kreuzesarme als Brustbilder obenan Gott Vater in Gestalt des Heilandes, rechts vom Gekreuzigten Maria und links Johannes. Hier zeigt sich, was wir auch sonst in Werken und schon in einigen des klassischen Alterthums wahrnehmen, dass der Künstler wider besseres Wissen in der Hauptfigur der hergebrachten Form folgte, aber im Nebensächlichen eine freiere Bewegung darthat. — Von Margaritone ist der Kopf einer bei der Kreuzigung in Ohnmacht sinkenden Madonna eben so schön[18]), als von Cimabue (?) der Kopf eines jugendlichen schlafenden Wächters bei der Auferstehung. — Von Giotto, mit dem Ghiberti die Reihe der wahren Maler anhebt (Bl. 36—66), werden uns Köpfe aus den Wandgemälden der oberen Franziskuskirche in Assisi mitgetheilt, über deren ganze Composition uns theilweis Agincourt und Riepenhausen, wenn auch nur sehr oberflächlich, unterrichten. So finden wir den Kopf des Eseltreibers, von dem Vasari sagt: „Ein Durstiger, in dem man das rege Verlangen nach dem Wasser sieht, trinkt, zur Erde gebeugt, neben einer Quelle mit so grossem, wahrlich wunderbarem Ausdruck, dass es beinahe so scheint, als wenn ein Lebender trinke.“ Auf demselben Blatt erblicken wir einen charakteristischen Kopf aus dem Bilde, auf dem der Edelmann von Celano ein Kind des Todes wird, als der Wirth des zu Gaste geladenen heil. Franz, wie dieser es vorher gesagt.[19]) „Mit diesem Gemälde, heisst es in einem

17) Pisa illustrata da A. da Morrona. II. Ediz. Livorno 1812. Der Kupferstich ist von Fambrini. Es wird ein anderer in 4° von Spiridione Mariotti gelobt. Bei Morrona ist der auf dem Kruzifix befindliche Johannes eine Durchzeichnung, was man ohne Unterschrift schwerlich erkennen würde.

18) Weniger vorzüglich ist die halbe Gestalt des heil. Franz, gezeichnet: Margarit de Aritio me fecit.

19) Auf Bl. 49, nicht 50, wie es in der Erläuterung heisst. Manche Ungenauigkeit kommt hier vor, so sind auf Bl. 52 zwei Mönchsköpfe nicht als zu der Vorstellung des in Arles predigenden Antonius bezeichnet.

Aufsatze[20]), beginnt eine Reihe von Darstellungen, die durch entsprechende und reiche Composition, wie durch einen freieren Ausdruck vor den früheren sich auszeichnen." Wie anziehend es auch ist, Franziskaner in Menge im mannichfaltigsten Ausdruck an uns vorübergehen zu sehen — der Kopf giebt oft über das ganze Gebahren zureichenden Aufschluss[21]) — so ist uns die Abwechselung angenehm, wenn wir die heil. Clara schauen, die trüb' und andachtsvoll das Haupt zum verblichenen Heiligen senkt, und die sie begleitenden Schwestern. Von dem erwähnten Verfasser wird diese Darstellung als eine der ersten hervorgehoben und „Lieblichkeit der Charaktere, besonders der weiblichen", namhaft gemacht. — Wenn aller Ruhm einer Schule bisweilen dem Stifter zugeeignet wird, so ist dies vornehmlich bei Giotto der Fall. Obwohl Ghiberti einem Stefano (er unterscheidet die beiden Stefano, von denen der eine Giotto's Schwiegersohn und der andere, Tommaso di Stefano, Giotto's Neffe, gewesen sein soll, als Stefano und Maso[22]) vorwiegende Anerkennung zollt und daneben Taddeo Gaddi rühmt, so wissen wir doch, dass dieser, der Lieblingsschüler Giotto's, den Ausspruch that, die Kunst sei im Sinken und verfalle täglich immer mehr.[23]) Und dennoch ist es Taddeo Gaddi — er beschloss sein Wirken in der Mitte des 14. Jahrhunderts — der mehr als einer in das 16. Jahrhundert hineinleuchtet, und dessen Abendmahl als eine grossartige Schöpfung uns zwingt, in Erfindung und Charakteristik der Figuren dasselbe mit Vinci's Abendmahl zu vergleichen. Ramboux giebt uns (Bl. 73—88) das Wandgemälde in ganzer Vollständigkeit, die Composition auf drei Blättern (denn während sie bei Vinci etwa zweimal, ist sie hier viermal so breit als hoch), und auf einzelnen alle Köpfe. Das bekanntere Abendmahl von Giotto (Rumohr spricht ihm dasselbe ab) in S. Croce in Florenz zeigt uns die Figuren zusammengedrängt rings um einen Tisch, an dessen einer Ecke Jesus mit Johannes im Schoosse sitzt. Judas ist von der Bank aufgesprungen und ein unbärtiger Jünger, etwa Thomas, streckt die Rechte nach ihm aus und scheint ihn nicht in der Brüder Zahl dulden zu wollen. Wie hier, so ist auch bei Gaddi der Standpunkt der Beschauer sehr hoch genommen, so dass der allein vor der Tafel sitzende Judas nicht die gegenüber befindlichen Figuren deckt. Er taucht den Bissen in die Schüssel, indess er in seiner verhüllten Linken das Blutgeld zu verbergen sucht; er blickt scheu, wenn auch scheinbar dreist, empor. Der vorragende Stirnknochen verschattet

20) Mit M. unterzeichnet im Kunstblatt 1821, S. 164.

21) Bei den Köpfen zu dem Bilde mit dem todtkranken Soldaten ist neben Agincourt auf Kuhbeil's Abbildungen zu verweisen.

22) Von Beiden in den Umrissen einzelne Köpfe.

23) Nach einer Novelle von Franco Sachetti.

das lauernd suchende Auge. Alle anderen Jünger, theils bärtige Greise, theils unbärtige Jünglinge, sitzen längs der anderen Seite des Tisches, in der Mitte der Heiland, auf den sich der Schoossjünger niedersenkt; der Herr und Meister hebt ein wenig das Haupt empor, er segnet mit der Rechten, nachdem er die erschütternden Worte gesprochen. Erschrecken, Furcht, Betäubung macht sich im Ausdruck der Versammelten dem Gefühl der Rache gegenüber bemerkbar. Nach Maassgabe der Vinci'schen Figuren sind in der Erläuterung die Jünger mit mehr oder weniger Wahrscheinlichkeit nach Namen unterschieden. Für die Benennung des Matthäus war wohl Ghiberti's Statue leitend. Taddeo Gaddi's Werk ist von Bedeutung, und man sieht deutlich, aus welcher fruchtbaren Quelle der Erkenntniss Vinci zu schöpfen hatte, um eine für alle Zeiten erste Schöpfung hinzustellen. — Von Masaccio der Kopf der den Märtyrertod erleidenden heil. Katharina bietet uns zu Gunsten der Umrisse den Vergleich mit Labruzzi's Kupferstich dar.[24])

Man hat Fiesole zu der sienesischen Schule herübergezogen, da eine ähnliche Gefühlslyrik bei ihm wahrgenommen wird. Indess kann er sich als Mitglied der florentinischen Schule nicht verleugnen. In seinen grossen Compositionen ist das Moralisirende vorherrschend, wie wir es nirgend bei den Sienesen vorfinden. Es hat daher wohl seinen Grund, dass Ramboux ausdrucksvolle Köpfe von Fiesole denen von Benozzo Gozzoli vorausgehen lässt, wenn dieser auch so weltlich heiter, als jener, der sein Lehrer gewesen, geistlich tiefsinnig sich uns darstellt.

In der zweiten, der sienesischen Folge wird das Hauptwerk der ältesten italienischen Malerei, das Madonnenbild von Guido von Siena von 1221, nicht vermisst. Wie wenig leisten die Abbildungen bei Agincourt und Riepenhausen[25]) gegen den hier uns gegebenen Madonnenkopf in doppelter Lebensgrösse! Nicht ohne milde Würde ist der Ernst in den Zügen. Um der Annahme

24) Le pitture di Masaccio esistenti in Roma in St. Clemeote colle teste lucidate dal Sign. Carlo Labruzzi, pubblicate da G. dall' Armi. Roma 1809. H. Meyer hält die Malereien nicht für Arbeiten Masaccio's, und Rumohr giebt sie für die eines ähnlichen Malers. Uebereinstimmendes mit Masaccio's Fresken io der Carmeliterkirche in Florenz ist nicht in Abrede zu stelleo. Das Böse, das hier der Zöllner nnd dort der Henker veranschaulicht, ist von gleicher Auffassung.

25) Noch weniger der Kupferstich, unter dem man Gio. Formichi dis., Ant. Brogiotti inc. liest. Er ist aber insofern beachtungswerth, als wir hier das Giebelfeld mit abgebildet finden, auf dem Gott Vater, in Gestalt des Heilandes (mit dem Buch, wie auf dem Kruzifix des Giunta Pisano) zwischen zwei Engeln sich befindet. Aber auch diese Figuren bestimmen nns nicht, das Altarblatt mit Rumohr ein Bild der byzantinisch toskanischeu Schule zu nennen.

zu widersprechen, dass der byzantinische Charakter sich in der sienesischen Schule länger als irgendwo erhalten habe, bedarf es nur der Betrachtung dieses Kopfes. Man denke ihn sich enthüllt und es hört alle Aehnlichkeit auf. Ghiberti, der von den sienesischen Künstlern beinahe mit grösserer Vorliebe spricht, als von den florentinischen („die Stadt Siena, sagt er, war sehr reich an bewundernswürdigen Genien"), dachte wohl nicht an die byzantinische Kunst, wenn er dem Duccio nachrühmt, dass der Meister sich an die griechische Manier gehalten habe. Wahrscheinlich will er zu einem Geistesverwandten von Apelles und Zeuxis ihn erheben, der, wie er sich ausdrückt, in dem uns bekannteren Altarblatt von 1310 ein gelehrtes und herrliches Werk lieferte. Hier in der Zusammenstellung von 26 Bildern aus der Passionsgeschichte (von dem Herausgeber Braun wurden sie Cornelius gewidmet), zeigt es sich deutlich, dass der Maler, indem er genau der biblischen Erzählung folgte, jeder byzantinischen Einmischung begegnete. Das erkennt man freilich nicht zur Genüge auf der Hauptvorstellung des Altarblattes mit der Jungfrau Maria. Ihr Kopf und das Jesuskind in den Umrissen (Bl. 138, 139). — Für die Milde der sienesischen Schule ist belehrend der Kopf des Erzengels Michael von Ugolino da Siena. — Ambrosius Lorenzetti, den Ghiberti als den vorzüglichsten Maler preist, wird durch die mitgetheilten Blätter nicht gebührend vertreten. Vorzüglicher ist eine Madonna — ihr Antlitz zeigt jugendliche Gesundheitsfülle — ein Opus Neroccii Bartolomei Benedicti de Senis 1476, und ein Engelkopf von Taddeo Bartoli, demjenigen Meister, der nach Rumohr die umbrische Malerschule begründete.

Es ist uns aus der sienesischen Schule auf vielen Blättern so viel des Trefflichen geboten, dass die Proben aus dem 16. Jahrhundert uns weniger befriedigen wollen. Die Köpfe von Sodoma in der Dominikanerkirche zu Siena entsprechen nicht den Originalen. Eine Mutter in dem Figurengedränge, nach dem Fussboden des Beccafumi (Bl. 186), scheint sogar ihre Züge von Parmeggianino geliehen zu haben. Besser gerathen sind wohl die Köpfe nach dem mit ängstlicher Symmetrie geordneten Altarblatt des Bresciano.[26])

In der dritten, der umbrischen Folge sehen wir, dass der Zug der Schule den Schwerpunkt in Urbino findet, dies erhellet schon aus den Wandgemälden, die die Brüder Lorenz und Jakob von Sanseverino in der Johanniskirche in Urbino um 1416 malten. Eine in Ohnmacht sinkende Madonna aus der Kreu-

26) Einen Kupferstich des Ganzen lieferte Marco Zignani.

zigung ist vorzüglich zu nennen. — Die Hingebung, das In-sich-Beseligte, das stille Gotteswehen, das die umbrische Schule auszeichnet, aber zugleich eine ermüdende Einförmigkeit im Gefolge hat, bekundet sich zuerst in Alunno's Werken. Vasari erhebt in einem Bilde von ihm das Weinen zweier Engel, dass der beste Maler nicht leicht besser darstellen könne. Bei ihm finden wir schon jene kindlichen, runden Heiligenköpfe, die erst durch Perugino zu allgemeiner Geltung kamen. Die Köpfe in den Umrissen (Bl. 207), der des Engels Gabriel und der der Jungfrau, die die Verkündigung empfängt, von einem Temperabilde, das ursprünglich als Kirchenfahne gedient haben soll. Zwei angebliche Lehrer des Perugino sind Bonfiglio und Piero della Francesca. Vom ersten finden wir im Regierungsgebäude in Perugia figurenreiche Wandgemälde mit der Geschichte der Heiligen Herkulan und Felix. Wir erblicken (Bl. 208) Köpfe von Leichen und von Lebenden, unter diesen einen Mönch, der mit der Kutte seine Thränen trocknet. So durchwaltet Wehmuth die Schöpfungen der umbrischen Schule. Piero della Francesca, der sowohl zur umbrischen, als zur paduanischen und florentinischen Schule gezählt wird, einer der gelehrtesten Maler des 15. Jahrhunderts, war ein Meister in der Perspective und soll in ihr Perugino unterwiesen haben. Er formte die zu malenden Figuren aus Thon und bekleidete sie mit Tüchern. Seine Wandgemälde, die den vaticanischen Palast schmückten, verschwanden wie Sterne vor der aufgehenden Sonne, doch liess Raphael vor ihrer Zerstörung die Köpfe aus ihnen abzeichnen, aus Ehrfurcht entweder vor dem, der sie gemalt, oder vor denen, die in ihnen dargestellt waren. Von Piero della Francesca werden uns drei ansprechende Köpfe aus der Sakristei des Domes in Urbino (Bl. 175, 189) mitgetheilt. Der Ev. Johannes leitet uns zu Perugino hinüber, der oft so auf dessen Bildern vorkommt. — Wenn Perugino entlehnte, so hielt er auch gegen seine Schüler nicht mit Vorbildern zurück, wie wir dies aus ihren Arbeiten ersehen. Auf seinem Wandgemälde in der ehemaligen Augustinerkirche in Panicale scheinen die musicirenden Engel nach denselben Zeichnungen (Bl. 231—233) gemalt zu sein, wie auf der von Stölzel gestochenen Krönung Mariens von Raphael. Die Madonna, die das Kind anbetet, von Perugino in einer Franziskanerkirche bei Perugia (Bl. 238), finden wir in dem von ihm gemalten Wechselgericht in Perugia wieder, und in einem Gemälde der vaticanischen Gallerie von Raphael.[27]) — Wie jenes Abendmahl von Taddeo Gaddi wird uns als ein Hauptwerk des Gio. Santi das Bild, bekannt unter dem Namen: Altarblatt der Familie Buffi, in allen seinen Figuren (Bl. 211—216) vorgeführt und nach Ram-

27) Jenes Bild stach Franc. Cecbini, dieses lithographirte T. Hosemann nach Temmel's Zeichnung.

boux' Zeichnung ist der Stich des Ganzen bei Passavant. Die Gruppe mit dem knieenden Elternpaar und dem Söhnlein soll Gio Santi, dessen Gattin und Raphael darstellen. Schon Rehberg nannte sie so.[28]) Dem Streben, Raphael's Bildniss in allen Lebensaltern nachzuweisen, folgen wir mit mehr Liebe, als Ueberzeugung. In den Umrissen befindet sich, aus einem Wandgemälde in Cagli, in der Originalgrösse der Engel, den Passavant als Bildniss des sechsjährigen Raphael stechen liess, zugleich mit dem Knaben aus dem Berliner Madonnenbild mit den beiden Aposteln Jacobus, das, wenn es nicht mehr unter dem Namen des Gio. Santi, sondern des Timoteo della Vite geht, den vermeintlichen kleinen Raphael um die Gültigkeit des Namens bringt.[29]) Bei einem Bilde Gio. Santi's in Montefiore (Bl. 201), bei einem Perugino's in einer Kirche bei Trevi (Bl. 245) wird in der Erläuterung bemerkt, dass wir dort in dem Christkinde, hier in dem Knappen des königlichen Gefolges Raphael zu erkennen haben. — Durch Spagna, Spoletino, durch Tiberio von Assisi — von ihm der Kopf einer Madonna mit der Schleife an beiden Seiten, im peruginischen Geschmack — durch Andrea di Luigi, l'Ingegno, welchen Augenleiden wie Piero della Francesca der Malerei entfremdete — von ihm ein liegendes Kind, geschwisterlich ähnlich dem im Wechselgericht in Perugia und dem im Raphael Ancajani — durch Montefalco werden wir in die Schule des einst hochgefeierten Meisters eingeführt, des göttlichen Malers Pietro Perugino, wie ihn Gio. Santi in der ehrenvollsten Zusammenstellung nennt:

Leonardo da Vinci e 'l Perusino
Pier della Pieve, che son divin pittori.

Wenn man schon bei seinem Leben fand, dass er seinen Ruhm überlebt habe, so kann man auch jetzt bei aller Anerkennung des Einzelnen sich nicht verhehlen, dass es eine träumerische Thätigkeit, die bei ihm und seiner Schule gefunden wird, und die in den ewigen Wiederholungen ihren Grund hat. Das Denken richtet sich allein dahin, dass durch den Ausdruck die Schönheit nicht in Frage gestellt und der Reiz des Beschaulichen getrübt wird. Die Ruhe ist weniger christliche Ergebenheit, als leidende Duldsamkeit. Von den trauernden Marien bei einer Pietas sagt Vasari, sie haben aufgehört zu weinen. Dies trifft bei den meisten Heiligen zu, auf den lauten Schmerz ist eine machtlose Stille erfolgt. Bei der umbrischen Schule, deren Figuren gewöhnlich klar vor sich hinblicken, drückt sich die Heiligkeit nicht in zusammengezogenen Augen aus, wie in der florentinischen. Die reali-

28) Lithographische Versuche nach Raphael. München 1826.

29) Bedeutungslos ist der Knabe in keinem Fall, denn nicht blos um der Symmetrie willen wird er auf den Thron der Madonna gestellt sein.

stische Bewegung der letzteren hielt kaum der Idealismus der sienesischen weniger fern, als das klösterliche Einerlei der umbrischen Maler. Ganz und gar abweichend von solcher Gefühlsweise ist die in Fresco gemalte Madonna mit dem schlafenden Kinde in Raphael's Geburtshause (Bl. 291), die Passavant zum Titelbilde des dritten Bandes seines Raphael wählte.

Es war die Liebe und der feurige Sinn nothwendig, mit dem Raphael alles in der Kunst nachahmend durchprüfte, um den Geist der umbrischen Schule mit dem Geist der Wahrheit zu versetzen, um nicht Bilder der religiösen Gewöhnung, sondern der lebendigen Andacht zu schaffen, in denen Denken und Empfinden zu göttlichem Einklang verschmilzt.

Wenn unter Raphael's Schülern es einer zu einem glücklichen Nachfolger hätte bringen können, so wäre es der Maler des wundervollen Madonnenbildes, das vom Namen Vincenz da San Gemignano unzertrennlich schien, bis in neuerer Zeit es auch dem Timoteo della Vite zugeeignet ist. Die Wandgemälde in San Gemignano, woselbst Vincenz nach seiner Flucht aus Rom 1529 malte, haben nämlich nichts von der Schönheit jener Madonna. Mit dem vollständigen Künstlernamen: Vincentius Tamanius[30]) de S. Geminiano faciebat, erhalten wir aus einem Wandgemälde einen weiblichen Kopf (Bl. 290), der allerdings sehr zurücksteht.

Die 300 Umrisse wollte Kugler auf das knappe Maass von 25 zurückgeführt sehen. Nicht alle Kunstfreunde werden diesen Wunsch theilen, wohl aber darin übereinstimmen, dass vieles erübrigt und gegen würdigeres vertauscht werden konnte. Dass nicht vollständige Compositionen, wenn auch nur als bildliche Uebersichtstafeln, beigefügt sind, ist kaum zu billigen. Mit anderen Augen betrachtet man die einzelnen Köpfe, sobald selbst die kleinsten, geringfügigsten Radirungen uns über das Ganze und den Zusammenhang aufklären. Bei Agincourt ist oft so viel auf einer Kupfertafel zusammengedrängt, dass das Schöne zum Verschwindungspunkt gebracht zu sein scheint, und dennoch wird dadurch zur Verdeutlichung der Köpfe — es seien hier die aus den Wandgemälden in St. Subiaco genannt — wesentlich beigetragen. Viele Köpfe haben nur ein ungefüges Ansehen, weil sie aus der Verbindung gerissen sind. Mengs sagt, das Hässliche sei bisweilen schön, wenn es zur Verrichtung seines Amtes dient. Die Mönchsköpfe mit aufgesperrtem Munde in Assisi erscheinen uns weniger widerwärtig, wenn wir uns die Vorstellung eines singenden Chors vergegenwärtigen. Ramboux ist willens, acht Bilderwerke nach alt-

30) Tamagni.

italienischen Meistern erscheinen zu lassen. Unter ihnen dürfte das unter dem Titel: „Legenden der Heiligen und historische Darstellungen" das anziehendste sein und als Ergänzung der 300 Blätter die dankbarste Aufnahme finden. — Zu dem zu Erübrigenden ist die grosse Zahl angeblicher Bildnisse zu zählen. In dem bekannten, halb geschichtlichen, halb sinnbildlichen Wandgemälde von Simon von Siena mit Petrark und Cimabue werden beinahe in jedem Kopf bestimmte Persönlichkeiten nachgewiesen. Man taufte weislich die vermeintliche Donna Laura als Fiammetta um, da der Maler damals noch nicht in Avignon gewesen war und jene nicht gesehen haben konnte. Nach der Erläuterung finden wir in zwei weiblichen Köpfen die beiden Frauen, ausserdem zwei Baumeister, den Maler des Bildes u. s. w. Merkwürdiger als die Künstlerbildnisse bis zu Georg Vasari herab, der das Werk der Umrisse beschliesst[31]), ist der Kopf Dante's (Bl. 38) „aus einer, wie wir lesen, unlängst erst entdeckten Wandmalerei, einer historischen Darstellung in dem ehemaligen Palaste del Podestà zu Florenz, nach dem Leben gemalt von Giotto." Er stimmt in den feinen, aber strengen Zügen mit dem Kopfe desselben Dichters von Benozzo Gozzoli (Bl. 11) überein, welcher durch den Kranz ihm das Ansehen eines römischen Cäsars verlieh. — Auch der Kopf des heil. Bernhard von Vecchietta, einem alten Maler und Plastiker aus Siena, und von Fiesole (Bl. 164 und 110) bewährt sich durch die Aehnlichkeit als wahres Bildniss, und bewährt in dem spürend suchenden Auge Goethe's Ausspruch, dass es schwer sein würde, „einen zweiten, so weltklugen geistlichen Schuft aufzutreiben."

Kugler tadelt das grosse Format der Steindrücke. Auf der Mauer nehmen sich die zum Theil colossalen Köpfe gewiss ganz anders aus, als auf dem nahe vor unserem Auge liegenden Blatt, wenn die Nachbildung auch noch so treu wäre. Ein heil. Anton in doppelter Lebensgrösse, ein heil. Paulus mit gezogenem Schwert, würden kleiner einen besseren Eindruck machen. Wären nicht Photographien hier am Ort gewesen, die, unmittelbar von den Originalzeichnungen genommen, diese in bequemer Grösse uns treuer gezeigt hätten, als durch die Uebertragung auf den Stein?

Die Ausführung ist hier oft sehr ungleich, und, wie es scheint, nicht bedingt durch die Verschiedenheit der Gemälde. Die unangenehme Strichelung, wie sie kaum auf ersten Entwürfen vorkommt (man sehe Bl. 222 fgg.), weckt keine günstige Meinung für Treue der Zeichnung. Wer Sodoma's Bilder in Siena gesehen, wird durch die Köpfe der heil. Katharina nicht zufrieden gestellt. Ist

31) Der Künstlerbrief (Bl. 253), der von einem Bilde in facsimilirter Copie genommen ist, würde in Guhl's Künstlerbriefen eine passendere Stelle gefunden haben.

der Heiligenschein wirklich auf dem Original, den wir auf dem Kupferstich von Lasinio figlio[32]) vermissen? Raphael's blumenstreuender Engel (Bl. 293) zeigt nicht das weiblich Milde, das wir sonst bei den grösseren bekleideten Engeln wahrnehmen. Gruner's kleine Abbildung erscheint als richtiger.[33]) Bei den Umrissen durften restaurirte Bilder kaum in Betracht gezogen werden. Der Papst Innocenz III., der 1215 starb und in einem gleichzeitigen Bilde (Bl. 2) uns gegeben werden soll, trägt eine Mitra mit zwei, vielleicht mit drei Goldreifen, die demnach, wenn nicht der ganze Kopf, ein Werk des Wiederherstellers sein muss.

Die Erläuterungsblätter, abgesehen von Flüchtigkeitsfehlern, enthalten mancherlei Fragliches, mancherlei, was nicht dem heutigen Stande der Kunstgeschichte mehr entspricht.

Wenn eine thronende Madonna (Bl. 268) den Namen Maestà führt, so hat dies nichts Auffallendes (Maiestas heisst, wie es Malerinschriften lehren, Thron und derjenige, der ihn einnimmt), wohl aber, wenn eine offene Capelle (Bl. 199) Maestà genannt wird. Sollte sie nicht nach einem ehemals hier befindlichen Bilde einer thronenden Madonna, eines thronenden Gott Vaters so geheissen sein? Maestà für Stationspfeiler zu brauchen, ist wohl nicht in der Ordnung.[34])

Ausstellungen der Art fallen aber kaum in die Wage, wo das Verdienstliche eines ausgezeichneten Unternehmens so gewichtig ist. Durch die Umrisse rücken wir dem Verständniss der ältesten italienischen Malerei bedeutend näher, und wir vermögen durch sie, selbst wenn das Abweichende sich im unbestimmten Cometenschimmer uns darstellt, den leuchtenden Kern zu erkennen.

Königsberg, im October 1858. **A. Hagen.**

---

32) In der Raccolta delle più celebri pitture di Siena. Firenze 1825.

33) J freschi della villa Magliana. Londra 1847.

34) Ramboux verspricht herauszugeben: „Stationspfeiler (Maestà) auch offene Kapellen."

Apuleius de herbarum virtutibus.

Mit Metallschnitten.

Von

Dr. Ludwig Choulant,
Geh. Medicinalrathe in Dresden.

Die älteste, höchst seltene Ausgabe dieses im Mittelalter, wahrscheinlich in der Zeit vom 5. bis zum 7. Jahrhunderte in lateinischer Sprache verfassten Kräuterbuches, die einzige, welche mit Metallschnitten, gewöhnlich mit illuminirten, versehen ist, soll hier nach dem mir jetzt erst zu Gesicht gekommenen vollständigen Exemplare beschrieben werden, da ich ohne eigene Ansicht des Buches dasselbe nur nach Andern in der Vorrede zu meinem Werke:

Graphische Incunabeln für Naturgeschichte und Medicin. Enthaltend Geschichte und Bibliographie der ersten naturhistorischen und medicinischen Drucke des 15. und 16. Jahrhunderts, welche mit illustrirenden Abbildungen versehen sind. Leipzig, Rudolph Weigel. 1858. gr. 8.

anführen konnte. Möge man daher diesen Aufsatz als einen Nachtrag zu diesem Werke ansehen.

Das Buch ist in klein Quart mit römischer Schrift gedruckt, vom Miniator mit einer Initiale auf Bl. 1 der Vorstücke (C) und einer zweiten auf Bl. 1 des Werkes (A), sowie mit rothen Strichen im Texte versehen. Im Werke selbst kommen blaue und rothe Titelzeichen vor. Bl. 1 der Vorstücke liest man als Ueberschrift in 7 Zeilen Versalien: REVERENDISSIMO IN CHRISTOPA- | TRIET DOMINO. D. JVLIANO DERV | VERE RO. SE. EPISCOPO CARDINALI | SABINENSI SANCTI PETRI AD VIN-| CVLA BENEFACTORI SVO BENIGNIS | SIMO. JOANNES PHILIPPVS DE LIG- | NAMINE MILES SICVLVS SALVTEM., darunter 19 Zeilen Dedication, von welchen die erste Versalien; diese Dedication (C)VM SEMPER REVERENDIS-sime pater et sapientissime domine etc. geht auf den nächsten vier Seiten fort und endet Bl. 3a mit vier Zeilen, die letzte diutissime tua reuerendissima dominatio. Bl. 3b. Ueberschrift in Versalien: TABVLA HVIVS LIBRI SECVN- | DVM ORDINEM. Darunter Register der Kräuter 25 Zeilen, das sich auf den nächsten vier Seiten fortsetzt und Bl. 5b mit den Worten schliesst: Herba Mandragora CXXXII; die Capitelzahlen sind nämlich hinter jedem Kraute angegeben. Bl. 4b und 5a sind verschossen, mit einander verwechselt.

Blatt 6a beginnt das Werk selbst, auf den oberen $^2/_3$ der Seite ein grün illuminirter Lorbeerkranz, oben und unten mit einem gelben Bande gebunden; innerhalb des Kranzes 6 Zeilen in Ver-

salien: INCIPIT | HERBARIVM | APVLEIPLATO | NICIADMAR-| CVM AGRIP- | PAM.; unterhalb des Kranzes der Titel in Versalien: EXORDIVM IN HERBARIVM., darunter sieben Zeilen Vorrede, von denen die erste in Versalien; die Vorrede endet auf der folgenden Seite Bl. 6b, sie lautet im Ganzen: (A)pvleivs Platonicvs ex pluribus paucas uires herbarum : et curationes corporum ad fidem ueritatis monumentis publicis tradidit. Odit stupiditatem uerbosam cupiditatem : quid dicimus quod medicorum uendicatio potius quam cura etiam homines merita plerumque et imperitia mixtos celeri comperias uiros nuncupari : qui etiam a mortuis mercedem expetunt : quid agant nihil. expetunt enim occasionem et faucium redditus : dum tempus curationis extrahant : puto quia seuiores ipsis morbis sint exitum proponamus Igitur remediorum titulos : quos uel nunc uel maxime tempus conducit ut ciuibus meis sociis quidem et peregrinis : quibus uexatio acciderit aliqua corporalis nostra litterata scientia inuitis etiam medicis profuisse uideatur. Hunc commentarium artis meae peruenire ad te uolo munusculum Marce Agrippa : habebisque opus ex hoc cure meae : ex omnibus medicorum summorum disciplinis ordinatum. Cum autem proposuerim mihi medicamina dicere piaculi genus existimaui transire effectus herbae Vettonicae. In dieser Vorrede sind offenbar mehrere Druckfehler, Auslassungen oder falsche Lesarten aus der Handschrift.

Hierauf fängt der Text in folgenden Kräutern an: 1. Vettonica. 2. Plantago. 3. Quinquefolium. 4. Verminatia .i. Verbena. 5. Symphoniaca .i. Jusquiamum. 6. Viperina .i. Dracontea. 7. Veneria. 8. Pes leonis. 9. Scelerata. 10. Batration vel Staticen. 11. Artemisia monoclonos. 12. Artemisia tagantes. 13. Artemisia leptafilos .i. Matricale. 14. Lapatium vel Rumice. 15. Dracontea .i. Proserpinale. 16. Satyrion .i. testiculus leporis. 17. Gentiana. 18. Orbicularis .i. Rapura. 19. Polyginus .i. Sanguinaria vel Spinacia. 20. Astrologia .i. Milostorace. 21. Nasturcium. 22. Hierobulbum .i. Spata fetida. 23. Apollinaris .i. Mandragora. 24. Camemelon .i. Camamilla. 25. Chamedrys. 26. Camelea. 27. Camepytis .i. parva pinus. 28. Camedaphne .i. Laureola. 29. Hortriago .i. Parataria. 30. Britanica .i. Vitis alba. 31. Lactuca sylvatica. 32. Argimonia. 33. Asfodulus .i. Lapatium. 34. Oxylapatium. 35. Centauria. 36. Centauria minor. 37. Prosepis .i. Personatia. 38. Fraga. 39. Altea .i. Malba visca. 40. Hyppirum .i. Equicuca. 41. Erratica. 42. Buglossa. 43. Herba Bulli scyllatici .i. Scylla rubea. 44. Cotyledon. 45. Galli crus. 46. Prassion. 47. Xision s. Ascanion. 48. Gallitricum. 49. Etmolum. 50. Eliotropis. 51. Crias. 52. Polyttricum. 53. Astula regia. 54. Papaver. 55. Oenante. 56. Narcissus. 57. Splenion .i. Scolopendria. 58. Polion. 59. Victoriola. 60. Simphitum .i. Consolida maior. 61. Asterion. 62. Leporis pes. 63. Dyptamnus.

64. Solago maior. 65. Solago minor. 66. Peonia. 67. Peristereon. 68. Breonia. 69. Nymphea. 70. Crysion. 71. Isatis. 72. Scordeon .i. Sorbus. 73. Verbascum. 74. Heraclea .i. Ferraria nigra. 75. Celidonia. 76. Solatrum. 77. Senecio. 78. Filix. 79. Gramen. 80. Gladiolus .i. lingua cervina. 81. Rhosmarinus. 82. Pastinaca sylvatica. 83. Perdicalis. 84. Mercurialis. 85. Radiolum. 86. Asparagus agrestis. 87. Savina. 88. Canis caput. 89. Ernsti i. Rubus. 90. Millefolium. 91. Ruta hortensis. 92. Mentastrum. 93. Hebulus. 94. Puleium. 95. Nepita. 96. Peucedanus. 97. Inula campana. 98. Cynoglossa. 99. Saxifragia. 100. Hedera nigra. 101. Serpullum. 102. Absymthium. 103. Salvia. 104. Coriandrum. 105: Cerefolium. 106. Sisimbrium. 107. Olyxatrum. 108. Lilium. 109. Titimallum Salatite. 110. Cardus sylvaticus. 111. Lupinum montanum. 112. Laterida. 113. Lactuca leporina. 114. Siciden agria. 115. Canabum sylvaticum. 116. Piganus agrion. 117. Feptafillon (Heptaphyllon). 118. Ozimum .i. Basilico. 119. Apium. 120. Hedera Chrysocantes. 121. Menta. 122. Anetum. 123. Origanum. 124. Sempervivens. 125. Feniculum. 126. Erifion. 127. Symfitum album. 128. Petroselinum. 129. Brassica sylvatica. 130. Basilisca. 131. Mandragora. — Bl. 106 schliesst der Text, Bl. 106b REGISTRVM HVIVS LIBRI, am Schluss der Seite, Columne 2: Et sic est finis.

Vorstücke 6 Bll., wenn man das erste der Vorstücke als ein zum Buche gehöriges weisses Blatt ansieht. Text 101 Bll., im Ganzen also 107 Bll.; römischer Druck ohne Blatt- und Seitenzahl, Custos und Signatur. Das Format ist 4., der Druck incorrect und unbeholfen.

Jedes dieser Capitel hat einen Metallschnitt in 4 Linien eingefasst, er nimmt weder in Höhe, noch Breite die Fläche der Columne ein; die Arbeit ist sehr roh, wenig naturgemäss, jedenfalls schlechter als im Herbarius Moguntinus, wenngleich die Grösse der Metallschnitte ähnlich ist. Bei vielen Pflanzen sind Thiere mit abgebildet, am häufigsten Schlangen, so bei Plantago, Quinquefolium, Verminatia, Symphoniaca, Veneria, Satyrion, Orbicularis, Astrologia, Camedrys, Argimonia, Centauria minor, Solago minor, Isatis, Scordeon, Millefolium, Hebulus, Nepita, Peucedanus, Cynoglossa, Lilium, Petroselinum; die Schlangen sind meist an den Wurzeln, wo dagegen Basilisca drei Schlangen hat; Plantago hat noch über sich einen Scorpion, Verminatia an der Wurzel noch ein Thier, einem gehörnten Käfer ähnlich, Solago minor einen Scorpion, ebenso Piganus agrion; die Pflanze Mandragora stellt eine Menschenfigur ohne Kopf und Genitalien dar, an ihr zieht ein am rechten Beine derselben angebundener Hund, durch welchen man die Wurzel allerdings herausziehen liess, weil der Herausziehende sterben muss. Woher die Abbildungen genommen sind, wird nicht

gesagt, wahrscheinlich waren die Originale in der Handschrift. Die späteren Ausgaben haben sie nicht copirt.

Es giebt noch andere Exemplare dieser Ausgabe, von welchen Hain (Repertor. bibliogr. N. 1322) eins beschreibt. Sie haben die Dedication an den Cardinal De Gonzaga oder Conzaga. Mit dieser veränderten Widmung auf dem Titel ist wohl auch die weitere Dedication verändert worden, daher haben diese Exemplare 107 Bll., und die Vorstücke enden Bl. 6b.

Der Cardinal Francesco Gonzaga starb 1483, und wegen seines Todes wurde die frühere Widmung an ihn mit der an Giuliano della Rovere, einen Vetter des Papstes Sixtus IV. (Francesco della Rovere), vertauscht. Hieraus ergiebt sich Ort und Zeit des Druckes unserer Ausgabe. Jo. Philipp de Lignamine, ein sicilianischer Edelmann, war Leibarzt des Papstes und besass zugleich eine Buchdruckerei zu Rom, welche unsere Ausgabe druckte. Wenn der genannte Papst von 1471 bis 1484 regierte, Cardinal Gonzaga 1483 starb und der Buchdrucker sich deshalb entschloss, die Schrift nun während des Druckes einem Verwandten des Papstes zu widmen, so wird man die Ausgabe Romae, per Jo. Philipp. de Lignamine, 1483. 4. datiren können. In der Dedication sagt der Drucker: Apuleium Platonicum de uirtutibus et uiribus herbarum nuper apud Cassinum inuentum! et diligenti studio recognitum imprimendum mihi curae fuit: quod opus in suo genere elegans: uarium frugiferum: et vitae humanae conseruandae accomodatum etc. Diese Handschrift soll sich noch in Montecassino befinden und dem 10. Jahrhunderte angehören. Eine angelsächsische Uebersetzung des Werkes soll König Alfred der Grosse (871—901) veranstaltet haben; eine lateinische Handschrift zu Breslau setzt man in das 9. Jahrhundert; mehrere andere sind bekannt, daher auch die Ausgaben sehr variiren.

Verwechseln darf man dieses Herbarium Apulei nicht mit dem ihm ebenfalls zugeschriebenen, vielleicht aus derselben Zeit stammenden Fragmente de remediis salutaribus, abgedruckt in Jul. Sillig grösserer Ausgabe des Plinius Tom. V. Hamburgi et Gothae 1851. 8. proleg. pag. 22—41.

Ausser dieser ersten, mit zweierlei Dedication versehenen Ausgabe erschien Apuleius de herbarum virtutibus, de herbis oder herbarium noch mehrmals, jedoch immer ohne Abbildungen:

1) Claudii Galeni Pergameni liber de plenitudine. Polybus de salubri victus ratione privatorum. Apuleius Platonicus de herbarum virtutibus. Antonii Benivenii libellus de abditis morborum et sanationum causis (Parisiis). In vico Jacobaeo apud Christianum Wechel, 1528. fol.

2) De re medica huic volumini insunt, Sorani Ephesii etc. Lucii Apuleji Madaurensis, philosophi Platonici, de herbarum virtutibus historia. Accessit his Libellus utilissimus de Betonica etc.

Es ist die Sammlung des Baseler Professors **Albanus Torinus**, Basil. in aedibus, Andr. Cratandri, 1528. fol.

3) Physica S. Hildegardis etc. Argentorati apud Joann. Schottum. 1533. fol.; Experimentarius medicinae. Continens Trotulae etc. Argentorati ibidem 1544. fol. In beiden Ausgaben unter dem Namen des Oribasius.

4) In hoc opere contenta. Ant. Musae de herba vetonica lib. I. L. Apulei de medicaminibus herbarum lib. 1. Per Gabrielem **Humelbergium** Ravenspurgensem etc. Ohne Ort und Jahr. Zürich, bei Froschauer. 1537 (?) 4.; mit Commentar.

5) Parisiis apud Petr. Drouart (Drouert) 1543. 8. Unter dem Titel: De viribus herbarum ad veterum exemplorum fidem excusus, 32 Bll.

6) Medici antiqui omnes qui latinis litteris diversorum morborum genera et remedia persecuti sunt etc. Venet. apud Aldi filios. 1547. fol. Ist die bekannte Aldinische Sammlung, in welche Apulejus und Musa (de betonica) aufgenommen sind.

7) Parabilium medicamentorum scriptores antiqui **Sexti Placiti** Papyriensis de medicamentis ex animalibus liber **Lucii Apuleii** de medicaminibus herbarum liber Ex recensione et cum notis Joannis Christiani Gottlieb **Ackermann**. Norimbergae et Altorfii ap. Monath, 1788. 8. Sehr fleissige Ausgabe nach den vorhandenen Drucken.

Vgl. über das Buch und über die hier beschriebene Originalausgabe:

Alb. **Haller** bibliotheca botanica I. p. 156, II. p. 636. — J. B. **Audiffredi** catalog. hist. crit. Romanarum editionum saec. XV. p. 381. — J. **Dryander** catalog. bibliothecae histor. natural. Petri Banks III. p. 654. — C. **Sprengel** hist. rei herbariae I. p. 223., Geschichte der Botanik I. S. 184. — Ludw. **Choulant**, Handbuch der Bücherkunde für die ältere Medicin, 2. Aufl. S. 212. — G. A. **Pritzel** thesaurus literaturae botanicae p. 7, num. 253—257. — H. F. **Meyer** Geschichte der Botanik. II. S. 316, IV. S. 281. — Rob. **Naumann** Serapeum 1857. S. 5.

Peter de Wale,

anatomisches Blatt.

Von

Dr. **Ludwig Choulant,**
Geh. Medicinalrathe in Dresden.

Auf einem Holzschnittblatte in Folio erschien im J. 1530 die Abbildung zweier etwas gekrümmter Skelete, um deren eines die kleinen Abbildungen aller Körper des Thierkreises nebst dazu gehörigen lateinischen Versen gegeben sind, um deren zweites aber die lateinischen Knochennamen. Eingefasst ist das Blatt von einem in der Mitte säulengetragenen Steingestelle, das auch Eckpfeiler hat. Auf dem oberen Rande im Adler links und als Inschrift: Corporis . humana anathom., das andere ist weggerissen; am linken Eckpfeiler Verzierungen, dann in einem Schilde 1530, in dem Piedestale Peter de Wale; an dem Piedestale der Mittelsäule: lateinische Belehrungen über Knochenzahl u. dgl. Am unteren Rande des Blattes ohne alle Verzierung in lateinischer Minuskel: Dese figne bewijst hoe de maē loopt doer des menshē lichaem. Dese figuē bewijst dat ghetal des mēschē beenē. Die Zeichnungen sind grober und etwas schraffirter Holzschnitt, die Zeichnung ist aber sehr roh und noch ohne allen sichtbaren Einfluss des Vesal, dessen erste Skelete erst 1538 zu Venedig erschienen, s. meine „Geschichte und Bibliographie der anatomischen Abbildung, Leipzig, bei Rudolph Weigel, 1852. fol., Bl. 45 und 190. — Es ist also dieses Blatt eines der allerletzten vorvesalischen anatomischen fliegenden Blätter, wie es scheint ziemlich selten und nicht ohne Werth, wenngleich nicht von anatomischem.

Der Künstler Peter de Wale, Peter de Valu, erscheint 1536 unter den Mitgliedern der Gesellschaft des heil. Lucas in Antwerpen. Seine Nachkommen machten sich als Tapetenwirker Ruf, vielleicht unter ihnen auch Jehan und Huwart Valvis, berühmte Tapetenwirker.

Berichtigung.

In das schätzbare Werk: „Kunst und Leben der Vorzeit von A. v. Eye“ hat sich eine irrige Angabe eingeschlichen, die berichtigt zu werden verdient, weil sie leicht Maler irre führen kann, die etwas auf ein charakteristisch zeitgemässes Kostüm ge-

ben. Auf zwei Radirungen sind Beispiele altitalienischer Tracht nach einer „italienischen Handzeichnung" auf der Universitätsbibliothek in Erlangen. Die Figuren von hier konnten unmittelbar von Heinrich Goltzius'schen Kupferstichen genommen werden. Die vom Herausgeber gelieferten „II, 9. Italienische Männertrachten vom Anfange des 16. Jahrhunderts, Heft XXIV, Taf. 3", „II, 10. Italienischer Jüngling aus dem Anfange des 16. Jahrhunderts, Heft XXXI, Taf. 3" finden wir auf drei Kupferstichen der Passion von Heinrich Goltzius mit den Jahreszahlen 1596 und 1597. Es sind die nämlichen Figuren in allen Einzelheiten der Kleidung, in derselben Stellung (mit ganz unerheblicher Abweichung); der stattliche Mann mit dem Krämpenhut und der Kriegsknecht, der in der Rechten einen Morgenstern trägt, wird wahrgenommen auf 5) J. C. amené devant Pilate (Bartsch III, 20), der unbärtige Greis mit der Mütze (die Brille ist weggelassen und die Finger der rechten Hand sind anders gestellt) auf 7) le couronnement, der Jüngling mit dem Federbarett auf 10) le crucifiement. (Die Radirung ist hier weniger genau, als bei jenen drei, auf einem Blatte befindlichen Figuren. Es ist nicht anzunehmen, dass Goltzius die Zeichnungen in Erlangen gekannt und von ihnen entlehnt habe, da offenbar die Stellungen von ihm, als zu der dargestellten Handlung passend, gewählt sind und nicht in der Art in die Compositionen herübergenommen werden konnten. Bei Albrecht Dürer und Lukas van Leyden haben wir die Tracht in ihren historischen Bildern als die zur Zeit der Maler übliche anzusehen, aber nicht bei Heinrich Goltzius, der aus Liebe zur Abwechslung sicher viel Barockes selbst erfunden hat. Jene Radirungen sind daher nicht geeignet zur Aufklärung altdeutscher, geschweige denn altitalienischer Trachten.

Als mittelalterliche Schlafstube ist das Local auf einer Verkündigung in der Pinakothek in München gegeben. Nach Boisserée's Sammlung altnieder- und oberdeutscher Gemälde (die Lithographie von Strixner 1821) ist sie von Johann van Eyck. In der Erklärung von A. v. Eye wird sie dem Rogier van Brügge zugeschrieben. Worauf mag sich die Angabe begründen?

Bei der Radirung nach dem Kupferstiche von J. G. Wolffgang mit Dinglinger's Dianenbad liest man in der Erklärung druckirrthümlich: J. Z. Wolffgang.

Königsberg, 3. Febr. 1859.

A. Hagen.

Antonj van Dyck's Iconographie.

(Fortsetzung.)

166 (3). CHARLES I., König von Grossbritannien und Irland, dessen Biographie und Weiteres bei Anführung eines ersten Bildes. (Siehe zurück Abtheil. V. A. Meyssens Nr. 127 (7)). Das zweite zur Iconographie gekommene Portrait stach A. Lommelin.

Beinahe Kniestück, wenigstens tief unter die Hüften herab; in aufrechter Stellung en Face, kaum merklich nach rechts gewendet, durch schwere Stahlrüstung beengt, in etwas steifer Haltung. Am Halse kommt der weisse Hemdkragen, glatt umgeschlagen, hervor, und der Georgsorden hängt an einer Kette auf die Brust herab. Der rechte Arm ruht nachlässig auf einem Mauervorsprunge. An der linken Hüfte gewahrt man den mächtigen Griff des Schwertes. Das jugendlich schöne, wohlgeformte Antlitz mit aufgestutzten, lang geflügelten Lippen, doch nur kurzem Knebelbart, schaut ernst und nachdenkend vor sich hin. Der Kopf unbedeckt; die Haare über die hohe Stirn gescheitelt, fallen zu beiden Seiten in starken Wellen bis auf die Achseln herab. — Der lange Commandostab, mit beiden Händen gehalten, ruht mit dem einen Ende im rechten Arm, während das andere von der linken Hand mit voller Faust umfasst ist. — Zur rechten Seite des Bildes steht auf einer Erhöhung der stählerne Helm mit Federn geziert, und vor demselben die Königskrone.

Die Platte hat bei $10^{1}/_{2}''$ Höhe $7^{3}/_{8}''$ Breite.

Es ist nur eine Abdrucksgattung mit einzeiliger Unterschrift bekannt: CAROLVS DEI GRATIA MAGNAE BRITANNIAE, FRANCIAE ET HIBERNIAE REX. Darunter links: Ant. *van Dyc pinxit*, und rechts: *Adr. Lommelin sculpsit.*

Dies Blatt, was zur Ergänzung der Iconographie später noch bei fünf Auflagen Aufnahme fand, kann nicht zu den seltenen gezählt werden, denn man begegnet demselben bei fast allen bedeutenderen Sammlungen. In den späteren Abdrücken schon matt und blass.

Granger, H. Bromley, Alibert, Silvestre, Paign. Dijonval, Del Marmol, Jam. Hazard und Brandes mögen bessere Exemplare bewahrt haben. Ebenso

Catal. Ed. Evans N. 2048 und N. 13958 jedesmal 2 s. 6 d., dagegen schwächere Cat. Einsiedel I. N. 1684 $^{1}/_{24}$ Thlr. — Bögehold III. N. 216 $^{1}/_{30}$ Thlr. — Ackerm. II. N. 1268 $^{2}/_{15}$ Thlr.

167 (6). CHRISTIAN, Herzog von Braunschweig und Lüneburg, Bischof zu Halberstadt, war der Sohn des Herzogs Heinrich Julius und der Prinzessin Elisabeth, Tochter König Friedrich II. von Dänemark, geb. am 10. Septbr. 1599. Einer der Helden des 30jährigen Krieges, treuer Kämpe für Friedrich V. von der Pfalz, dem verunglückten Böhmenkönige. Er focht mit wechselndem Erfolge, doch nicht als Günstling Fortuna's. Im J. 1621 ward ihm der englische Hosenbandorden verliehen. Bei Fleury am 19. August 1622 ward der Herzog am linken Arme so bedeu-

tend verwundet, dass ihm derselbe abgenommen werden musste, was auf seinen Befehl im Lager unter Pauken- und Trompetenschall geschah. Nachher liess er sich den fehlenden Arm durch einen silbernen ersetzen. Nach der unglücklichen Affaire bei Stadtloh im Münsterschen, am 6. August 1623, ging er über Holland nach England, kehrte von dort 1625 zurück, und zwang den General Tilly, im Verein mit dem Grafen Mansfeld und dem Könige Christian IV., die Belagerung von Nordheim aufzuheben. 1626 bekam er die Administration des Herzogthums Braunschweig, starb aber in demselben Jahre am 9. Juni zu Wolfenbüttel, nicht ohne Verdacht eines früheren Versuchs von Vergiftung.

Bei der Biographie dieses heldenmüthigen Fürsten ist hier um so länger verweilt worden, als sich Zweifel geltend machen lassen wollen, dass derselbe irgendwo mit dem Meister van Dyck zusammengetroffen sein könnte, da letzterer erst Ende des Jahres 1626, nach sechsjähriger Abwesenheit, aus Italien heimkehrte, also den Herzog Christian schwerlich gekannt haben kann. Deshalb darf hier einiger bescheidener Verdacht dahin auftauchen, dass Robert van Voerst das Bild des Fürsten seiner Zeit in London gezeichnet, dann aber später in der Manier des grossen Meisters nach dessem Rathe gebessert, demnächst wie es da ist nach dem Tode van Dyck's gestochen, und zur besseren Empfehlung mit dem weltberühmten Namen ausgestattet, dem Kunsthandel übergeben hat.

Ein Original ist auch nicht bekannt, und J. Smith beschreibt das Portrait P. III. p. 202. N. 707 nur nach dem Stiche van Voerst, wobei er jedoch das Alter des Herzogs auf 40 Jahre taxirte, da dieser doch nur das 27. Jahr erreichte.

Gürtelbild fast en Face, kaum merklich nach rechts gewandt, vor einem Baumstamme stehend, in voller Rüstung, mit pyramidal kegelförmig herabfallendem Spitzenkragen um den langen Hals. Ein breites Gesicht, mit starkem Kopfhaar in ungeregelten Locken umwallt, schaut düsteren, ja melancholischen Blickes in die Ferne. Lippen- und Zwickelbart höchst unbedeutend. An einem Bande von der linken Schulter nach der rechten Hüfte zu hängt das Medaillon mit dem St. Georg. Eine reich decorirte Feldbinde, von der rechten Schulter nach der linken Seite gehend, trägt den verstümmelten linken Arm vor dem Leibe, der rechte dagegen ist nur im Oberarm sichtbar.

Die Platte 9⅛" hoch, 6½" breit.

Der Abdrucksgattungen giebt es zwei:

a. Vor der Schrift.

Alibert p. 136. — Silvestre p. 264. — Franck N. 4104 b. 1 fl. 31 kr. — Del Marmol N. 1556. — Jam. Hazard N. 1626. — Gallerie des Erzherzogs Albrecht und dann auch bei Aug. Artaria in Wien. — Lasalle N. 663. — Ed. Evans N. 2218: Proof. 5 S.

Weber N. 402: Superbe épreuve extrememeot rare, avant toutes lettres. 15 Thlr. — Weber Nachlassauction N. 618: Ebenso, doch le titre est inscrit à l'ancre. 1⅓ Thlr.
R. Weigel Kunstcat. N. 5t17: Vor aller Schrift. 2 Thlr.
b. Mit zweizeiliger Unterschrift.

CHRISTIANO D . G . POSTVLATO . EP̊ . HALBERSTADIENSI — DVCI BRVNSVICENSI , ET LVNEBVRGENSI ETC.

Tiefer zur Linken: *Ant. van Dyck pinxit*, und rechts: *Robertus van Voerst sculpsit.*
Da die Platte in diesem Zustande noch für vier Sammlungen Abdrücke liefern musste, so ist das Portrait auch nicht gar so selten, wie das auch schon aus dem langen Verzeichniss der vielen Exemplare vor der Schrift zu erwarten ist, aber natürlich fallen die späteren Abdrücke schon matter aus.
Alibert p. 136, 2. état. — Paign. Dijonv. N. 3592. — Winkler III. N. 1408. ⅙ Thlr. — Franck N. 4106c. 30 kr. — Schneider N. 2688 u. Cat. Einsiedel I. N. 1692. à $^{1}/_{24}$ Thlr. — Ackerm. II. N. 1328. Selten (?). $^{3}/_{10}$ Thlr. — Drugul. Auct. N. 455: Schöner und seltener 1. Abdr. (?) ⅚ Thlr. — Ed. Evans N. 2218: Mit Schrift. 2 S. — Weber N. 403: Tres belle épreuve, avec la lettre. 4 Thlr.

168 (7). HERTOGE, JOSSE DE — Niederländischer Rath in Brabant und Gesandter Seiner katholischen Majestät gegen den Herzog von Burgund und die Niederlande zu dem Landtage in Regensburg im Jahre 1636.

J. Smith P. III. p. 229. N. 819 kannte kein Original, und beschreibt das Portrait nach dem auch hier vorliegenden Kupfer von Jac. Neeffs:

Kniestück eines ansehnlich kräftigen Mannes in ganzer Frontansicht, etwa 50 Jahre alt. Das volle Antlitz mit hochgewölbter Stirne wird nur von wenigem, auf beiden Seiten bis zum Halse herabhängenden Kopfhaar umgeben und durch ziemlich starken Lippen- und kurzen herzförmigen Zwickelbart geziert. Er trägt über den mit einer Reihe Knöpfe geschlossenen, eng anliegendem Wammse einen glatten, steif abstehenden, vorn geradlinigen, hinten abgerundeten Kragen und einen sehr weiten Mantelüberwurf mit kurzen Aermeln, welche nur den Oberarm bedecken und nicht einmal bis zum Ellenbogen reichen. Der rechte Arm hängt, die Hand zum Boden gesenkt, an der Seite ungezwungen herab, und scheint die Mantelenden zusammenzuhalten, so weit die Finger bei dem unteren Randstrich noch zu sehen sind. Die linke Hand dagegen gestikulirt, als wenn der Abgebildete mit Jemanden in dieser Richtung spräche, wohin auch der Blick gerichtet ist. Im Hintergrunde rechts ein faltenreicher Vorbang glatten Zeuges, links glatte Schraffirung einer Wand.

Im Stich 9⅜". Die Platte 11" hoch, 7⅝" breit.

Es ist wohl nur die eine Abdrucksgattung mit dreizeiliger Legende bekannt: *Messire IOSSE DE HERTOGE chevalier s^r de franoy, honswalle etc. conseillier du conseil de brabant, ambassadeur de la part de sa Ma^te catholique co^e. duc de bourgoigne et des pais bas, a la diete de ratisbone de l'an* 1636.

Tiefer unten am Plattenrande links: *Ant. van Dyck pinxit*, und rechts: *Jacobus Neefs sculp.*

Obgleich die Platte in diesem Zustande noch für fünf Auflagen benutzt wurde, so findet man vereinzelte Abdrücke im Allgemeinen seltener im Kunstverkehr, als die meisten von den anderen Blättern der Iconographie, weil wohl die Arbeit an sich nicht in gleichem Masse anspricht, dann aber auch die Abdrücke zum grossen Theil schon sehr schwach und matt ausfallen, wie auch namentlich das Exemplar im eigenen Besitz, was doch sonst noch ziemlich gut erhalten ist.

Aliherl, der gleich den grösseren Cabinetten auf Vollständigkeit ausging, p. 123. — Silvestre p. 256. — Paign. Dijonv. N. 3552. — Del Marmol N. 1574. 5. — Jam. Hazard N. 1596. — Brandes II. N. 919. 1/4 Thlr. — Cat. Einsiedel I. N. 1711. 7/12 Thlr. — Bögehold III. N. 263: Matt. 1/15 Thlr. — Ackerm. II. N. 1287. 1/15 Thlr. — Drugul. N. 418. 1/3 Thlr.

169 (8). LAMEN, CHRISTOPHOR VAN DER (auch CHRISTOPHE JEAN VAN DER LAEMEN nach Descamps Vol. I. p. 272), Geschichts- und Genremaler, fertigte für gewöhnlich galante Scenen, Versammlungen und Trinkgelage. Die Liebe und der Wein herrschten in seinen Compositionen, und erlaubten sich zuweilen gar seltene Freiheiten. Dennoch ist nicht in Abrede zu stellen, dass er mit vielem Geiste componirte. Weder das Jahr der Geburt, noch des Absterbens sind bekannt, doch wird angenommen, dass van der Lamen um 1570 in Antwerpen zur Welt kam.

J. Smith P. III. p. 217. N. 769 wusste eben so wenig als Jemand anders Auskunft über eine Originalzeichnung zu geben, und kannte auch nur den Stich von Ptr. Clouet.

Gürtelbild aufrecht stehend, in 3/4-Wendung des Körpers und des Kopfes nach links, während die Augen aus dem wohlgeformten, ovalen und ausdrucksvollen Gesicht den Beschauer ernst, mit ächt niederländischem Phlegma, anblicken. Auf der Oberlippe des in etwas geöffneten Mundes ein schöner Bart, die Enden spitz nach oben gedreht, das Kinn aber glatt rasirt. Das auffallend starke Kopfhaar, über der Stirn gescheitelt, fällt zu beiden Seiten sehr voll und breit tief über die Schultern bis auf die Brust herab. Das glatt anschliessende Kleid ist mit einer Reihe Knöpfe geschlossen, die weiten Aermel aber nach innen zu aufgeschlitzt. — Unter dem Halse ein sehr breiter viereckigter glatter Linnenkragen, der bis über die Schultern hinausreicht, dann aber umgiebt ein umfangreicher Mantelüberwurf in grossen Falten den Oberkörper, ist jedoch vorn nicht zusammengenommen, lässt vielmehr beide Arme vorkommen, von denen der linke sich mit untergelegtem Mantelende auf eine vorstehende Brüstung lehnt, der rechte dagegen seine Hand auf das mit glatt aufgestülpter Manschette verzierte Gelenk der andern auflegt.

Im Hintergrunde links eine breite faltenreiche Gardine, rechts hell gehaltene Schraffirung. — Im Stich 8 1/4, in der Platte 9 1/4" hoch, 6 1/2" breit.

Es hat den Anschein, als wenn van Dyck diesen Zeit- und

Kunstgenossen nicht selbst nach der Natur portraitirt hätte, denn sonst müsste Lamen im Bilde älter erscheinen, da er wohl dreissig Jahre älter war, als unser Meister, und ihr Zusammentreffen kann zwar früher als 1630 geschehen sein, aber van Dyck malte erst um jene Zeit herum seine Collegen, wo Lamen an die Sechsziger gewesen sein müsste, indess er auf dem Bilde kaum wie ein Vierziger erscheint. Auch möchte wohl das Wort „invenit" statt „pinxit" bei der Unterschrift van Dyck's die Vermuthung einigermaassen unterstützen.

Vor der Schrift ist kein Exemplar, überhaupt aber nur eine Abdrucksgattung mit zweizeiliger Unterschrift bekannt.

CHRISTOPHORVS VANDER LAMEN, — ANTVERPIENSIS, PICTOR CONSORTII. IVVENILIS.

Tiefer links: *Antonius van Dyck invenit,* und rechts: *Petr. Cloüet sculpsit.*

Weber p. 117 bemerkt ausdrücklich noch: Cette planche n'a jamais l'adresse mais elle a éte plus tard entierement remordue a l'eau forte.

Es wird nun zwar in der Nachlassauction des Bischofs Joh. Aloys Schneider, Dresden, Febr. 1820, bei N. 2673 angezeigt: „Chr. v. d. Lamen Ptr. Clouet sc., Jac. de Man ex.", doch da sich nirgends weiter für diese Angabe eine Bestätigung findet, und namentlich Alibert p. 103, Palgn. Dijonval N. 3473, Silvestre p. 246, Del Marm. N. 1580, James Hazard N. 1539 darüber gänzlich schweigen, so konnte derselben noch nicht voller Glauben geschenkt werden, da auch weiter nur eine Sorte erwähnt wird.

Winkler III. N. 1297. 1/12 Thlr. — Franck N. 742. 43 kr. — Sternberg IV. N. 3661: Schönes Blatt, schöner Druck, vor der Adresse (?) 1/6 Thlr. — Bögeh. III. N. 275. 1/10 Thlr. — Otto III. N. 1357. ad 116. — Selbstbesitz eines Exemplars, was mir als aus der Schneider'schen Sammlung überliefert wurde; hat keine Adresse.

Weber N. 359: Très belle épreuve d'une conservation parfaite 4 Thlr. und N. 360: Épreuve de la planche remordue. 2/3 Thlr.

Uebrigens ist die Platte noch für vier spätere Auflagen abgezogen worden.

170 (9). LE ROY, PHILIPPE — Ritter, Geheimrath des Cardinal-Infanten Ferdinand, Gouverneurs der Niederlande, stammte aus einer altadeligen Familie in Frankreich, war ein Sohn des Präsidenten Jacob Le Roy (siehe zurück Abth. IV. N. 115 (112)) und wurde im J. 1671 von Kaiser Leopold I. zum Reichsbaron von St. Lambert ernannt. Er war ein grosser Beschützer der Künste und auch dem Meister van Dyck persönlich zugethan, der nicht allein ihn und seine Gemahlin nach der Heimkehr aus Italien im J. 1628 durch treffliche Bilder verewigte, sondern auch das Portrait des Barons eigenhändig radirte und meisterhaft ausführte.

a. In dem radirten Bilde erscheint der Staatsmann nach W. H. Carpenter p. 103. N. 11 noch in jungen Jahren, der Ausdruck fest, beinahe etwas strenge, angethan mit einem herab-

fallenden Spitzenkragen, der vorn mit einer Schnur geschlossen ist.[47])

b. Eine Copie der Platte, welche dem Meister zugeschrieben wird, stellt Carpenter p. 104 in Zweifel.[47])

Originalgemälde werden angeführt bei J. Smith P. III. p. 104. N. 369.

c. Ganze Figur stehend, etwa 40 Jahre alt. Das schöne ausdrucksvolle Gesicht in ¾-Face, mit dunklem Haar, Lippen- und Zwickelbart. Gekleidet in schwarzem Wamms mit aufgeschlitzten Aermeln, hängendem Kragen und Manschetten, demnächst hängt ein grosser Mantel über die Schultern. Die linke Hand hält er am Schwertgriff und streichelt mit der anderen einen Windhund. Als Pendant dazu wird angeführt p. 105. N. 370: Das Bild der Gemahlin des Chevaliers gleichfalls in ganzer Figur, auf Leinwand gemalt 6′ 8″ hoch, 3′ 11″ breit.

Beide Bilder tragen die Bezeichnung AV. Dyck nebst der Jahreszahl 1628. Beide waren in der Sammlung von Mr. Stier d'Aertselaer zu Antwerpen und dort ersteres für 5200 Florins, was mit dem Aufgelde 515 Livres, das andere für 6000 Florins mit 10 Proc. Aufgeld, also 594 Livres ausmacht, im J. 1822 verkauft.

Die Gemälde sind von der höchsten Schönheit und Eleganz in des Meisters flämischer Manier, sie gingen ungetrennt für 1500 Livres in den Besitz des Prinzen von Oranien.

Passavant gedenkt auf seiner Kunstreise der beiden Bilder des Ministers Le Roy und seiner lieblichen Gemahlin als zweier stehenden lebensgrossen Figuren von vorzüglicher Schönheit; in der Gallerie des Prinzen, zu jener Zeit in Brüssel.

d. Weiter führt J. Smith P. III. p. 31. N. 104 auch noch ein zweites Bild des Ritters Phlp Le Roy nur kurz an, was in der kaiserl. Gallerie zu Wien bewahrt und in dem Verzeichnisse von Mechel S. 104, ad 3, also angezeigt wird:

Phl. Le Roy, Herr zu Ravels etc., geschildert in besten Jahren als ein schöner bräunlicher Mann, in schwarzer Mantelkleidung. Mit der Rechten streichelt er einen Windhund, der an ihm aufgesprungen ist. — Halbe Figur in Lebensgrösse. Oelbild auf Leinwand. 3′ 5″ hoch, 2′ 9″ breit.

e. Eine Originalzeichnung — doch nur von dem Kopfe allein, war Catal. Mariette N. 905, galt 48 Francs.

Zu dem von Pontius und Vorsterman gefertigten Stiche, welcher wohl in seinen letzten Stadien für die Ausgabe von Verdus-

---

47) Weber Catal. p. 25 und 26 giebt vollständige Auskunft über das weitere Schicksal dieser merkwürdigen Platte, welche aber, da solche nicht auf Gillis Hendricx übergegangen (p. 8), auch nicht der Iconographie beizuzählen war.

sen zur Iconographie genommen wurde, hat wohl das Gemälde der Wiener Gallerie ad d. zum Vorbilde gedient.

Zur näheren Würdigung der Arbeit giebt zuförderst Mariette Abécédario folgende nähere Auskunft:

Philippe Le Roy etc. Les draperies sont gravées au burin par L. Vorsterman, et la tête par P. Pontius. J'en ai nombre d'épreuves sur les quelles il faudra faire des observations. — La planche etait originairement gravé par Vorsterm., sa marque paroit encore dans les fonds au dessus de l'epaule gauche, qu'oi qu'un peu effacée et l'on remarque aisement, dans les premieres épreuves la place de ce qui a été effacée, c'est a dire la tête et le rabat, cela n'est pas si sensible dans les secondes épreuves que P. Pontius a retouchées et repassé les tailles pour accorder apparement, que le portrait qu'avoit gravé Vorsterm. ne s'etoit pas trouvé ressemblent et con le fit refaire par Pontius.

Kniestück einer stehenden Figur nach links, unbedeckten Hauptes, das volle Haar fällt ungeregelt, wellenförmig nach dem Rücken herab. Das schöne Oval des interessanten Gesichts, geziert durch feinen Lippen- und Zwickelbart, richtet den milden Blick auf den Beschauer aus grossen klugen Augen. Der Anzug ganz so wie im Originalgemälde. Das dunkle Wamms mit aufgeschlitzten Aermeln, dem breit herabfallenden Kragen und aufgestülpten Manschetten, Beides mit Spitzenbesatz. Der grosse Mantelüberwurf ruht auf der linken Schulter und deren Oberarm, nur die Hälfte des Körpers bedeckend. Die hier vorkommende Hand hat das Degengefäss dergestalt mit voller Faust umfasst, dass die Parirstange zwischen dem Vorder- und Mittelfinger hindurchkommt; der rechte Unterarm liegt auf dem Kopfe des Windhundes, der, nur bis zum Halse im Bilde sichtbar, nach seinem Herrn hinaufblickt; die Hand hält des Hundes rechtes Ohr zwischen den Fingern.

Im Hintergrunde zur Linken eine Art vierkantigen Epitaphiums mit Nischen, in welchen zwei antike Statuen (zum Theil beschädigt) aufrecht stehen; darüber auf einer Platte: „ΚΑΟΣ ΘΑΝΟΝ ΜΙΜΟVΕΙ". Der übrige Raum glatt schraffirt.

Im Stich 10⅛". Die Platte 12" boch, 8⅜" breit.

Die Platte hat mehrfache Veränderungen erlebt. Es lassen sich fünf Abdrucksgattungen unterscheiden, wie Weber p. 125 die vier ersten beschreibt, welche allzumal in der reichen Sammlung des Doctor Wolff in Bonn zur Stelle sind.

a. Vor der Schrift. Die Platte durchweg von L. Vorsterman gestochen, dessen Monogramm LV rechts im Hintergrunde auf halber Plattenhöhe über der Schulter des Mannes sichtbar ist. Die Umzugslinie des Bildes ist nur leicht angedeutet.

Ein solches Exemplar scheint bei Alibert p. 139 gewesen zu sein, wo es heisst: Épreuve sans les deux lignes en caracteres grecs, sur le monument a la gauche du fond, où se voit nne cartouche avec armoirie, la marque du Graveur (L. Vorsterm.) est du coté opposé.

(Lasalle) N. 666: „Superbe épreuve du 1. état avec le monogramme du graveur." — Sternberg IV. N. 4306: L. Vorsterm. sc. Vorzüglicher Druck. Avant l. l. Selten. 1 Thlr. (?).

Die Gallerie des Erzherzogs Albrecht bewahrt noch drei verschiedene Abdrücke von Phil. Le Roy, gestochen von L. Vorsterm., nämlich 1) vor der Einfassung, 2) vor der griechischen Inschrift, 3) mit derselben. — Allzumal avant la lettre, da die Unterschrift erst nach der Bearbeitung von P. Pontius hinzukam.

b. Gleichfalls noch vor der Schrift. Die schwache Umzugslinie ist geblieben, aber das Monogramm V verschwand, und da das Portrait nicht ähnlich befunden wurde, so ward der Kopf vollständig fortgeschliffen und von P. Pontius neu gestochen, der dann gleichzeitig auch die ganze Platte umarbeitete. Das Wappen oben links im Hintergrunde auf einer Art Pfeiler, im vorigen Abdruck von nur schlechter Ausführung, erscheint hier weit sauberer und mit einem Helm geziert.

Alibert p. 127 und Silvestre p. 260: Épreuve avant toute lettre. — Ce portrait n'ayant pas eté ressamblant, la tête fut grattée, et recommencée par P. Pontius qui grava les mains et raccorda toute la planche, au bas de la quelle il mit alors son nom.

(Lasalle) N. 667: Épreuve du second état.

c. Ein dritter Abdruck vor der Schrift, doch die Randlinie durch den Grabstichel merklich verstärkt, so dass eine recht starke, sehr schwarze Borte entstanden ist. Der Ausdruck des Kopfes, der Haare, der Bart und der Kragen haben neuerdings Veränderungen erlitten. Das Wappen ward gelöscht und der ganze Hintergrund zur Linken bis in die Höhe des Kopfes der abgebildeten Person durch einen Strich mehr bedeckt.

Abdr. in der Gallerie des Erzherz. Albrecht.

James Hazard N. 1609: Avant toute lettre, ohne nähere Angabe, mithin diese oder auch möglicherweise die vorige Sorte.

d. Mit vierzelliger Unterschrift:

PHITIPPVS[48]) LE ROY, DOMINVS DE RAVELS ETC^{a} — ARTIS PICTORIAE AMATOR ET CVLTOR. A$^{o.}$ 1631.

Tiefer unten links: *Antonius van Dyck pinxit*, und rechts: *Paul de Pont sculpsit.*

Schetelig Iconogr. Bibl. 4. Stück, S. 566.

Cat. Einsiedel I. N. 1730 (lässt die Gattung nicht leicht erkennen): Ph. Le Roy. Pictor. Amator et Fautor (?) figure a mi corps a son coté un levrier. Superbe épreuve, en bas un inscription écrite d'un main ancienne. La tête de cette belle pièce est a l'eau forte par v. Dyck même. 1⅓ Thlr. (Nach den vorliegenden Nachrichten existirt aber keine Ergänzung der van Dyck'schen Radirung durch Beigabe des Windhundes.)

Weber N. 397: Tres belle épreuve du 4. état. 4 Thlr.

Auct. A. v. Heydeck N. 706: P. Pontius sc. Guter und seltener vierter Abdruck. Mit vollem Rande 2⅔ Thlr.

e. Die im Eingange ausführlich beschriebene Abdrucksgattung ist nun entweder eine fünfte Sorte der nämlichen Platte nach beseitigter Unterschrift, oder aber eine getreue Copie in etwas vergrössertem Maassstabe. Ein Vergleich liess sich aus Mangel der früheren Sorten nicht zur Ausführung bringen, denn nur dieser letzte Abdruck liegt als Eigenthum vor, und stimmt mit den Exemplaren, welche in den holländischen Auflagen zu Anfange des 18. Jahrhunderts eingereiht sind, in allen Punkten, ja selbst bis auf das matte und blasse Aussehen des Blattes, vollkommen überein.

Man begegnet demselben auch wohl vereinzelt, aber immer „d'une planche fatigué", und nirgends wird klarer Wein eingeschenkt.

Brand II. N. 975: Sans marques. (H. 11" 8‴, L. 8" 7‴.) ¼ Thlr.

---

48) PhiTippus statt PhiLippus nach Weber p. 125.

Winkler III. N. 1417: Philippe Le Roy (unter den Portraits nach v. Dyck) Sans les noms des artistes 1/6 Thlr., und N. 1418: Le même sujet gravé du même sens, et de plus grand format aussi sans lettres.

Cat. Einsiedel I. N. 1731: Le même portrait avec peu de variations, grav. par Lommelin? sans son nom 1/8 Thlr.

Otto III. N. 1357. ad 73: Ph. Le Roy, von P. Pontius (später Abdruck, alle Schrift zugelegt).

Ackermann II. N. 1291: Pontius sc. Alle Schrift zugelegt. Später Abdruck. 1/15 Thlr.

Alibert p. 145 führt unter Portraits par des Graveurs anonymes: „Copie d'apres Pontius et de même sens."

Bögeh. III. N. 276: Ph. Le Roy. Halbf. mit Hund. A. Lommelin sc. Neuer matter Druck. 1/15 Thlr.

v. Mechel N. 1412: Lommelin sc. Ohne alle Schrift, jedoch ebenfalls späterer Druck. 5/12 Thlr.

Nach Aufklärung ist viel gesucht worden, aber doch immer noch kein Licht im Chaos ersehen. Da es aber feststeht, dass dieses Blatt zur Sammlung gehört, so durfte der Artikel, so bedeutenden Raum derselbe hier auch in Anspruch genommen hat — nicht fehlen.

171 (10). LIBERTI, HEINRICH, Organist bei der Cathedralkirche zu Antwerpen, geb. zu Gröningen um das Jahr 1600, war zu Anfange des 17. Jahrhunderts gleich berühmt als Componist, wie als Orgelspieler. Von seinen Werken ist aber nichts in Deutschland bekannt geworden. Ein schöner Mann, wie er war, muss er auch mit van Dyck sehr befreundet gewesen sein, da vier seiner Bildnisse von dieses Meisters Hand angeführt werden.

J. Smith P. III. p. 18. N. 49:

a. In der Gallerie zu München. (Pinakothek III. Saal, N. 199. Kniestück. Oelbild auf Leinwand. 3′ 3″ 6‴ hoch, 2″ 8″ 6‴ breit.)

b. Duplicat in der Kaiserl. Gallerie zu Wien. (In Mechel's Verzeichniss nicht aufzufinden.)

c. Im Besitz von Mr. Hodgshon zu Amsterdam, und

d. In der Sammlung des Herzogs von Grafton, von ausnehmender Eleganz.

Zu dem schönen Stiche von Pet. de Jode d. A. hat das Bild aus der Gallerie in München Veranlassung gegeben.

Kniestück eines jungen Mannes von etwa 30 Jahren, zeigt sich in nachlässig ungezwungener Stellung fast ganz en Face, nur wenig nach rechts zu gewandt, indem er den linken Arm auf den Fuss einer Säule auflehnt, von dem die Hand frei nach unten zu herabhängt. Der interessante Kopf runder Form, mit blühendem Antlitz, von üppigem Haarwuchs umflattert, ist in etwas der rechten Schulter zu geneigt, und der süsslich schwärmende Blick verliebter Musiker schaut sinnend in die Ferne. Das schwarze, dem Anschein nach sammetne Kleid ist am Leibe zur Brust hinauf mit einer Reihe Knöpfe geschlossen, oben aber deren viere offen geblieben, so dass das Hemde sichtbar wird, welches mit aufgeklapp-

tem Kragen wiederum den Hals frei sehen lässt. Eine dreifache Kette ovaler Glieder geht von der linken Schulter quer über die Brust nach der rechten Hüfte zu, unter dem Arm durch, welcher, quer über den Leib gehalten, die Hand, welche ein Notenblatt hält, auf das Gelenk der anderen auflegt. Im Hintergruude rechts eine runde Säule auf viereckigem Fuss. Aller übrige Raum glatte dunkele Schraffirung.

Höhe im Stich 9", die Platte 10⅛"; Breite 7¼".

Drei Abdrncksgattnngen.

a. Vor der Schrift.

Alibert p. 114: 3. Épr., la 1. avant toute lettre a grande marge, elle est sans musiqne, sur le papier que Liberti tient à la main.

Ein Exemplar in der Gallerie des Erzherzog Albrecht in Wien.

b. Mit zweizeiliger Unterschrift und dem Canon auf dem Notenblatte:

HENRICVS LIBERTI. GROENINGENSIS CATHED. ECCLESIAE ANTVERP. ORGANISTA.

Darunter nach links: *Anton van Dyck pinxit*, und rechts: *Petrus de Jode sculpsit*. Auf dem Blatte in der Hand zwei Reihen Noten mit den Worten: *Canon A. 4.* — *„Ars longa ars ars Longa, vita breuis."*

In diesem Zustande fallen die Abdrücke des ausnehmend ansprechenden Bildes noch sehr kräftig aus, und finden gern Aufnahme auch in den bedeutendsten Sammlungen.

Alibert p. 114. — Paign. Dijonval N. 3517. — Silvestre p. 250. — Del Marmol N. 1549: Avant l'adresse.[49]) — James Hazard N. 1579. — (Lasalle) N. 658: Superbe épreuve. — Brandes II. N. 925. ½ Thlr. — Winkler III. N. 1430. 1/24 Thlr. — Schneider N. 2667: C. priv. (?) 1/10 Thlr. (jetzt mein Exemplar, aber ohne den Beisatz c. privil.) — Cat. Einsiedel I. N. 1713. 1/48 Thlr. (?). — Otto III. N. 1357, ad 164. — Franck N. 2038. 1 fl. 36 kr. — Ackermann II. N. 1255. ⅓ Thlr. — Sternberg IV. N. 3714: Vorzügliches Blatt und schöner Druck vor der Adresse.[49]) ⅚ Thlr.

v. Rumohr N. 2080: Erster sehr seltener (?) Druck vor aller Adresse[49]), übrigens von ausserordentlicher Kraft (und nochmals: Selten). ⅔ Thlr.

Weber N. 379: Superbe Epreuve de la plus grande fraicheur 5 Thlr., u. N. 380: Bonne ancienne Épr. avec grande marge 2 Thlr.

c. Später wurde die Platte noch einmal durch Aetzwasser aufgefrischt.

Weber N. 381: Épreuve de la planche remordue a l'eau forte. ⅔ Thlr.

So ist denn auch wohl das Blatt bei den vier Auflagen anzutreffen, zu denen es nachher noch zugezogen wurde.

172 (11). MALDERUS JOANNES, Bischof zu Antwerpen. (Siehe zurück V. A., Meyssens N. 137 (17). — Da die für diesen Verlag von W. Hollar gestochene Platte auf keinen anderen Verlag übergegangen war, so liess ein späterer Unternehmer das Bild noch einmal von Adr. Lommelin stechen, oder der Künstler übernahm die Arbeit auf eigene Gefahr — und lieferte eine ge-

49) Der Vermerk: „Vor der Adresse" zur Empfehlung des Blattes scheint überflüssig, da dasselbe wohl niemals eine solche geführt haben dürfte.

naue Copie des Hollar'schen Bildes, jedoch von der Gegenseite aufgefasst.

Kniestück mit Wendung des Kopfes nach rechts. Das kleine Buch wird in der linken Hand geschlossen so gehalten, dass der Rücken desselben nach aussen steht. Der erwähnte Ring sitzt auf dem Zeigefinger der rechten Hand. Die ganze Haltung der auf dem schwerfälligen Sessel mit gerader hochgepolsterter Rücklehne sitzenden Figur ist frei und ungezwungen. Der Hintergrund gleichmässig schraffirt.

Höhe des Stichs 9″, der Platte 10″; Breite 7½″.

Kein anderer als der Abdruck mit einzeiliger Unterschrift ist bekannt:

PERLL.ris et REVEREN.mus DOMINVS D. IOANNES MALDERVS.

Tiefer links: *Ant. van Dyck pinxit,* und rechts: *Adrianus Lommelin sculpsit.*

Nichts weniger als selten, da die Platte in unverändertem Zustande annoch bei fünf späteren Auflagen dienen musste. — Nur die früheren Abdrücke haben an den grösseren Sammlungen, und dann auch nur der Vollständigkeit van Dyckscher Portraits halber, Aufnahme gefunden; die letzteren aber fallen schon matt und blass und bringen nur unbedeutende Preise.

Alibert p. 119. — Paign. Dijonv. N. 3537. — Silvestre p. 255. — James Hazard N. 1587. — Brandes II. N. 930. 1/8 Thlr. — Schneider N. 2704. 1/12 Thlr. — Sternb. IV. N. 3826. 1/15 Thlr. — Bögch. III. N. 282: Matt. 1/15 Thlr. (Mein Exemplar.) — Ackerm. II. N. 1263: Ohne Adresse. 1/15 Thlr. (So sind aber auch alle Abdrücke.)

173 (12). MANSFELD, ERNST Graf zu — der natürliche Sohn des Reichsgrafen Peter Ernst II. von Mansfeld zu Friedeborn mit Madame Malini, einer Dame von Stande zu Mecheln, ward 1580 geboren. Er hatte den Erzherzog Ernst von Oesterreich zu seinem Taufpathen und wurde in der katholischen Religion erzogen. Er leistete dem Könige von Spanien uud dem Kaiser wichtige Dienste in den Niederlanden, daher ihn Rudolph II. legitimirte. Weil man ihm aber die Würden und Güter seines Vaters vorenthielt, ward er missvergnügt, nahm die reformirte Religion an, vereinigte sich mit den protestantischen Fürsten und wurde einer der gefährlichsten Feinde Oesterreichs, das ihn nur den Atila der Christenheit nannte. — 1618 stellte er sich an die Spitze der empörten Böhmen, — nahm 1619 Pilsen ein, besuchte England zur Zeit der Regierung Jacob I., also vor 1625, warb dann zu wiederholten Malen bedeutende Corps, doch, obschon ein geschickter General, kämpfte er ohne glückliche Erfolge. Er war unermüdet zur Arbeit, zum Wachen, erlitt Hunger und Kälte und war auf's höchste abgehärtet. Er brachte Armeen auf die Beine und verheerte die feindlichen Länder mit fast unglaublicher Schnelligkeit, namentlich die Pfalz, Hennegau, den Elsass. Endlich ward er im April 1626 von Wallenstein bei Dessau gänzlich geschlagen, übergab die ihm noch übrig gebliebenen Völker an den Herzog

von Weimar, wollte sich nach den venetianischen Staaten zurückziehen, erkrankte aber auf der Reise in einem Dorfe zwischen Zara und Spalatro und starb daselbst am 20. Novbr. 1626 im 46. Lebensjahre, vermuthlich an Gift.

Nach Aufzählung dieser Hauptmomente aus dem Leben des Grafen von Mansfeld möchte es sich doch in etwas bezweifeln lassen, dass Meister van Dyck denselben nach dem Leben portraitirt haben kann, vielmehr gewinnt auch hier die Vermuthung Raum, dass es wohl die nämliche Bewandtniss hat, wie mit dem Bildniss des Herzogs Christian von Braunschweig (siehe in derselben Abth. N. 167 (6)), nämlich dass unser Meister dasselbe nach einem Entwurfe von Rob. van Voerst zeichnete und mit der Eigenthümlichkeit seiner geistigen Auffassung belebte.

J. Smith P. III. p. 202. N. 708 weiss auch kein Original oder eine Vorzeichnung anzuführen, und beschreibt dies Portrait nach dem hier vorliegenden Stiche von R. van Voerst.

Halbfigur, nach rechts gewendet. Längliches ausdrucksvolles Gesicht, fast en Face; dem Anschein nach etwa 40 Jahre alt. Den Kopf deckt starker Haarwuchs; über der hohen Stirne nach oben und dann nach hinten zu gekämmt, bis an den Hals herabwallend. Dazu kräftig voller Lippenbart mit in die Höhe gestellten Enden und ein nur kurzer, doch in gedrehter Spitze auslaufender Knebelbart.

Der Oberkörper bis hoch zum Halse hinan, ebenso wie die Arme, vollständig geharnischt und geschient. Keine Hand ist zu sehen. Am Halse steht ein elegant gezackter Spitzenkragen ziemlich breit ab, ohne auf die Achseln herabzufallen. Eine reiche Feldbinde mit Kantenbesatz geht von der rechten Schulter quer über die Brust nach der linken Hüfte zu.

Der Hintergrund ist ganz leer, unausgefüllt geblieben. Höhe des Stichs 7¾″; der Platte 9″; Breite 6¼″.

Zwei Abdrucksarten.

a. Vor der Schrift.

Alibert p. 136. — Silvestre p. 264. — Del Marmol N. 1557. — Artaria in Wien. — Gallerie des Erzherzog Albrecht.

Leipzig, Septbr. 1854. (Seidel.) N. 215: Aeusserst seltener und fast einziger, noch nicht ganz vollendeter Probedruck, auch vor aller Schrift. 2⁸⁄₁₅ Thlr.

R. Weigel N. 20301: Probedruck vor aller Schrift; einigem Vermuthen nach das vorerwähnte Exemplar. 10 Thlr.

b. Mit dreizeiliger Unterschrift:

ERNESTO PRINCIPI ET COMITI MANSFELDIAE, MARCHIONI — CASTELLI-
NOVI ET BVTIGLIRIAE, BARONI AB HELDRVNGEN, GENERALI ETC.

Darunter links: *Ant. van Dyck pinxit*, rechts: *Robertus van Voerst sculpsit.*

Es ist dieses auch nicht den seltenen Portraits der Sammlung beizuzählen und kommt um so öfter im Kunstverkehr vor, als die Platte bei fünf späteren Auflagen verwendet wurde.

Alibert p. 136. — Paign. Dijonval N. 3593. — Silvestre p. 264. — Del Marmol N. 1557. — James Hazard N. 1636. — Brandes II. N. 843. ⁵⁄₁₂ Thlr. — Franck N. 4104d. 40 kr. — Sternberg IV. N. 3835:

Aufgezogen, sonst schön. 1/2 Thlr. — Arndt II. N. 182. 1/2 Thlr. — Ackermann II. N. 1327. 1/12 Thlr. — Drugul. Auct. N. 456: Schön und selten (?) 3/4 Thlr. — Ed. Evans N. 6851. 3 S.; u. s. w.

Weber N. 404: Tres belle épreuve, avec toute marge, 4 2/3 Thlr., und N. 405: Épreuve médiocre. 2/3 Thlr.

174 (13). MARCQUIS, WILHELM, Doctor der Medicin in Antwerpen, geb. 1604. — Mehr Nachricht war nicht zu erlangen. — Auch ist kein Originalbild oder Vorzeichnung zu ermitteln, und J. Smith P. III. p. 229. N. 820 hatte wohl nur das auch hier vorliegende Kupfer von Pet. de Jode dem Sohne zu seiner Beschreibung des Portraits vor Augen, wobei es jedoch auffällt, dass er den Mann im Bilde 50 Jahre alt taxirt, da doch unter dem Bilde selbst bemerkt wird, dass der Arzt im 36. Lebensjahre vorgestellt ist.

Halbfigur im Profil nach rechts, der Kopf aber in 3/4-Face zurückgewandt, und der bedeutungsvolle Blick forschend auf den Beschauer gerichtet. Ein sehr interessanter Kopf mit feinen Gesichtszügen, hochgewölbter Stirne. Das volle Haar nach hintenzu heraufgekämmt, fällt in breiten Wellen üppig bis zu dem Nacken herab. Ein zierlich aufgestutzter Lippen- und kleiner Zwickelbart geben der schönen Form des Gesichts ein recht entsprechendes Aeussere. Den Körper umhüllt ein sehr umfangreicher seidener Mantel mit breitem Sammetumschlag, der beide Schultern bedeckt und, unter den rechten Arm geklemmt, nur die Hälfte der Hand[50]) in der Höhe des Leibes hervortreten lässt. — Den Hals umgiebt ein sehr breiter geradliniger, vierkantiger Kragen von glattem, weissem Linnenzeuge, welcher, über dem Mantel tief herabfallend, die Schultern, ja selbst einen Theil des Oberarms, annoch bedeckt.

Der Hintergrund glatt schraffirt, nur auf der linken Seite ist eine runde Säule auf viereckigem Fusse angebracht, auf deren Schafte in der oberen Ecke das Wappen des Doctors (im Mittelschilde ein aufgesperrter Zirkel und drei Sterne) prangt. Kleiner als alle übrigen Platten der Sammlung. Im Stich nur 6 3/4"; die Platte 7 3/8" hoch, 5 3/4" breit.

Blos eine Abdrucksgattung ist bekannt, welche in einer Zeile die Unterschrift führt:

GVILIELMVS MARCQVIS ANTVERP. MED. DOCT. AET. 36 Ao. 1640.

Darunter links: *Ant. van Dyck Pinxit*, und rechts: *Petr. de Jode sculp.*

Das Blatt ist vielfach verbreitet, denn die Platte diente dann noch bei fünf verschiedenen Auflagen, daher auch schon ziemlich blasse und matte Abdrücke im Kunstverkehr vorkommen.

Dr. Möhsen besass in seiner Sammlung der Bildnisse von Aerzten ein

---

50) Welche übrigens dem Stecher etwas verkrüppelt gerathen zu sein scheint.

Exemplar aus: „Le Cabinet de plus beaux portraits. Amsterd. 1732." (siehe hier weiter, Abth. XIV), also einen von den allerletzten Abdrücken. Die weiter vorliegenden Angaben erwähnen jedoch kein sichtbares Unterscheidungszeichen bei den angeführten Exemplaren.

Alibert p. 116. — Paign. Dijonv. N. 3523. — Silvestre p. 252. — Del Marm. N. 1555. — Jam. Hazard N. 1578. — Cat. Einsiedel I. N. 1716. 1/6 Thlr. — Brandes II. N. 933. 1/3 Thlr., und noch N. 1638. 1/6 Thlr.

Winkler III. N. 1428: Nach Anzeige des vollständigen Titels „Sans lettres" kann doch wohl nur darauf deuten, dass die Unterschrift abgeschnitten, aber das Exemplar nicht avant toute lettre ist, galt auch nur 1/3 Thlr.

Bögeh. III. N. 285. 1/4 Thlr. — Otto III. N. 1350. 1/6 Thlr. — Leipz. Novbr. 1849. N. 484. 1/6 Thlr. — Leipz. Mai 1855. N. 3133: Guter Druck. 1/3 Thlr. (Mein Exemplar.) — Drugul. N. 391. 2/3 Thlr.

175 (14). MARSELAER, FREDERIC DE, Bürgermeister der Stadt Brüssel. Dann aber auch keine weitere Nachricht zu ermitteln möglich gewesen.

J. Smith P. III. p. 201. N. 704: Das herrliche Originalgemälde in der Sammlung des Mr. Shamps zu Gent hat ungefähr 2 F. 4 Z. Höhe bei 1 F. 11 Z. Breite. — Oelbild auf Leinwand. Ein Mann von etwa 50 Jahren, 3/4-Angesicht, mit zurückgekämmtem Haar, langem Lippen- und kurzem Kinnbart. Gestreiftes Unterkleid, ein voller herabfallender Kragen, der Mantel über die rechte Schulter geworfen. Der Griff des Schwertes erscheint zur Linken.

Nun will Smith, dass die bekannten beiden Stiche von C. Galle und Adr. Lommelin nach zwei verschiedenen Gemälden gefertigt wären; dem möchte aber nicht unbedingt beizutreten sein; vielmehr drängt sich die Vermuthung auf, dass der ältere Stecher Corn. Galle das Gemälde nur im Brustbilde abzeichnete, während der Andere die Halbfigur wiedergab, wie solche sehr wahrscheinlich auf dem Original nach der bekannten Portraitirungsweise van Dyck's dargestellt ist.

Beide Blätter sind im Besitz des Berichterstatters, und einander im Gesicht und der Bekleidung so ähnlich, dass sich hier der mathematische Satz: „Sind zwei Grössen einer dritten gleich, so sind sie alle Drei einander gleich", beziehungsweise anwenden liesse.

Zur Iconographie gehört jedoch nur der Stich von A. Lommelin, dessen Beschreibung hier Platz zu nehmen hat.

Halbfigur, aufrecht stehend, 3/4 nach rechts gewandt, bis unter die Hüften im Bilde. Schönes ausdrucksvolles Gesicht mit hoher freier Stirne, nur schwachem, glatt anliegenden Kopfhaar umgeben, sieht den Beschauer mit ernsten, klugen Augen an. — Der Lippenbart unter der kleinen, keck aufgestutzten Nase ebenso jovial, mit lang flatternden Flügeln, wie die Flocke, welche von der Unterlippe des kleinen Mundes bis über das Kinn herabreicht. — Ueber dem gestreiften Collet mit einer Reihe erhabener, stern-

förmiger Knöpfe ein weiter Mantelüberwurf von glattem Zeuge, der den rechten Oberarm ganz bedeckt und an einzelnen Stellen ein gleichfalls gestreiftes Unterfutter wahrnehmen lässt. Den Hals umgiebt ein sehr voller, faltenreich herabfallender Linnenkragen mit ausgezacktem Rande. In der Höhe der Brust ist der obere Theil von dem Griffe eines Degens zu sehen. Unter dem Mantel kommt der rechte Unterarm hervor, dessen Hand mit voller Faust eine Papierrolle gerade vor dem Leibe hält, auf welcher Merkurs Hut und Stab aufgezeichnet sind. Der linke Arm hängt nachlässig am Leibe herab, die Hand ist nicht zu sehen, und man gewahrt nur noch einen kleinen Theil der aufgestülpten Spitzenmanschette von reichem Muster, wie solche an der rechten Hand in voller Schönheit erscheint.

Im Hintergrunde links eine aufgezogene Gardine, rechts oben das Wappen. — Im silbernen Mittelschilde bilden fünf an einander gelegte Spindeln eine Diagonale, und zwei aufrecht stehende Windhunde sind Wappenhalter. Der Rest glatte Schraffirung. Im Stich 8¾" hoch; die Platte 10", und die Breite 7¼".

Drei Abdrucksgattungeo.

a. Vor der Schrift.

Silvestre p. 255: Deux Épreuves; la 1. avant toutes lettres.

b. Mit zweizeiliger Unterschrift und daruoter noch dreizeiligem Vers, aber ooch vor deo Querstricheo auf der Papierrolle, welche in der Hand gehalten wird.

D. FREDERICVS DE MARSELAER, EQVES AVRATVS, TOPARCHA DE PARCK, ELEWYT HARSEAVX, HOYCKE, BORNAGE, LIBERIQVE DOMINII DE OPDORP, CONSVL BRVXELLAE.

Gleich darunter:

Quantum occulta viris vis nominis ominis addat
Ceu fatale aliquid; placidum MARSELARE, scitum,
Legalusque orbi manifestat, pacis alumnus
(unterz.) *N. Burgund. Cons. Brab.*

Tiefer noch, dicht am Plattenrande zur Lioken, die Künstlernamen in sehr kleiner Schrift in zwei Zeilen, gerade unter einander; oben: *Ant. van Dyck pinxit,* und *Adrian Lommelin sculp.*

Nur Weber N. 387 hebt diese Gattung allein hervor: Tres helle épreuve du premier état avant les contre-tailles snr le papier 2 Thlr., dem folgt dann nur noch Drugul. N. 400 mit ⅓ Thlr. Sonst aber wird des Unterschiedes

c) der dritten Sorte mit den Kreuzstrichen auf der Papierrolle an keiner Stelle erwähnt, obschon das Portrait nicht für selten erachtet werden kann, weil es später noch in fünf Auflagen vorkommt. Die neueren Abdrücke fallen schon sehr matt und blass aus, finden daher nur wenige Liebhaber und bringen keine Preise.

Alibert p. 120. — Paign. Dijonv. N. 3540: Tenant a la main un rouleau de papier, ob aber mit oder ohne den Qnerstrich, ist nicht angegeben. — Ebensowenig bei dem 2. Exemplare von Silvestre p. 255. Auch nicht Del Marmol N. 1561. — James Hazard N. 1584. — Braodes II. N. 934. ⅙ Thlr. — Schneider N. 2700. 1/24 Thlr. — Cat. Einsiedel I. N. 1717. 1/24 Thlr. — Bögehold III. N. 289. 1/15 Thlr. — Otto III. N. 1335. 5/12 Thlr.

Weber N. 388: Bonne épreuve du second état, avec les contretailles. ½ Thlr.

176 (15). PEMBROCKE, PHILIPP HERBERT EARL OF — AND MONTGOMERY, ein jüngerer Sohn des Grafen William of Pembrocke und der wegen ihrer Gelehrsamkeit berühmten Tochter des Ritters Henry Sidney, geb. 1589, folgte seinem älteren Bruder William nach dessen am 30. April 1630 erfolgtem Tode in der Grafenwürde, da jener ohne Erben starb.

Philipp Herbert (beigenannt der Aeltere) entbehrte fast jeder feineren Bildung, die sein Bruder in so hohem Grade besass. Obgleich das Glück ihn an den Hof führte, so war er doch nur wenig geeignet, in dieser Stellung zu glänzen. Sein Wesen war mehr zum Landjunker geeignet, als zu einem Würdenträger, denn während seines Aufenthaltes auf dem Schloss Wilton war es seine Hauptbeschäftigung und das einzige Vergnügen, sich mit Hunden und Pferden abzugeben. — Er war heftig, ungestüm, albern und rachsüchtig, wenn er in seiner Stellung als Lord Kammerherr durch Satyre angegriffen wurde. Butler hat ihn in seinen Narrheiten geschildert. — Als Pair sass er in dem Hause der Gemeinden, als er (nach Granger) am 23. Januar 1649 oder 1650 verschied. H. Bromley, übereinstimmend mit Ed. Evans, setzt das Sterbejahr auf 1652 an.

Van Dyck hat für die Familie der Grafen von Pembrocke Vieles gearbeitet, wozu Graf William, ein in den Wissenschaften hochgebildeter Mann und Beförderer der Künste, sicher die meiste Anregung hervorgerufen hat.

J. Smith P. III. zeigt mehrere Originalbilder des älteren Grafen Philipp Pembrocke unter dessen verschiedenen Namen an.

a. p. 190. N. 654. Sir Philip Herbert. Ein Mann bei Jahren in $^3/_4$-Face. Ein reichgestickter Spitzenkragen umgiebt den Hals, das Medaillon hängt an einem Bande auf der Brust. Gestochen in Oval von einem Ungenannten. (Aber wo?)

b. p. 146. N. 519. Philipp Herbert Earl of Pembrocke, der erste Graf von Montgomery. Das Original in der Wilton-Collection; auf Leinwand 6 F. 10 Z. hoch, 4 F. 2 Z. breit. — Ganze Figur $^3/_4$-Face, ungefähr 40 Jahre alt, mit Lippen- und spitzem Kinnbart, in Rüstung mit ledernen Reiterstiefeln; die rechte Hand hält den Commandostab und die linke ist auf einen bedeckten Tisch in der Nähe eines Helmes gelegt. Gestochen von W. Hollar und für Lodges Memoirs.

c. p. 146. N. 518. Phil. Earl of Pembroke, Original-Oelbild auf Leinwand, 7 F. 6 Z. hoch, 4 F. 4 Z. breit, in der Sammlung des Grafen Clarendon. — Ganze Figur, das Angesicht $^3/_4$-Face, etwa 55 Jahre alt, mit braunem Haar, Lippen- und spitzem Kinnbart. Gekleidet in schwarze Seide; dazu breiter Spitzenkragen und ein Mantel mit darauf gesticktem Sterne. Die rechte Hand hält vorn den Mantel zusammen, die linke, nach unterwärts gesenkt, hält Hut und Commandostab. Die Stellung ist

dergestalt gewählt, als wenn der linke Fuss eine Stufe ersteigen wollte.

Ein Kupferstich von diesem Bilde wird nicht weiter angeführt.

d. p. 235. N. 839. In der Sammlung des Grafen von Pembroke, etwa 55 Jahre alt, aber sonst auch weiter kein Wort.

Granger II. p. 118 bestätigt das Vorhandensein dieses Portraits mit dem Vermerk: „in ganzer Figur."

e. p. 144. N. 316. Auf dem grossen Familiengemälde, bekannt unter der Bezeichnung: „The Wilton Family", von 12 F. Höhe und 20 F. Breite, einer Composition von 10 Figuren, sitzen als die beiden Hauptpersonen Philipp Earl of Pembrocke und seine Gemahlin Susanna, Tochter des Grafen Edward of Oxford, in eleganter Kleidung von schwarzer Seide auf einer Erhöhung von drei Stufen. Kinder und Schwiegerkinder sind zu beiden Seiten gruppirt.

Gestochen von Baron 1740, im Verlage bei Boydell.

f. Ein sechstes Bild, und zwar so, wie der Graf in dem grossen Familiengemälde (also ganze Figur sitzend) dargestellt ist, will J. Smith auch noch in der Wilton-Collection bewahrt wissen.

An einem Originalvorbilde zu dem Stiche von R. van Voerst, was zur Iconographie gekommen ist, hat es dennoch nicht fehlen können, aber von dem Verbleib einer bestimmten Vorzeichnung von der Hand des Meisters war bisher nichts zu ermitteln. Im Kupferstich zeigt sich das Portrait:

Halbfigur im Profil nach links, wendet aber den Kopf in $^3/_4$-Face zurück, und richtet den stechenden, stolz verachtenden Blick nach dem Beschauer. Um den mageren Kopf mit breiter Stirn und starker Nase fällt das Haar wild und ungeregelt auf den Nacken herab. Ueber dem scharf geschlossenen Munde ein unordentlich in die Höhe gekämmter Lippenbart, und unter demselben ein breiter Zwickelbart, der, mit dem Kinnbart vereinigt, in langer Spitze herabhängt. Ein sehr weiter Mantelüberwurf von schwerer Seide mit einem bortenbesetzten Umschlagkragen umhüllt den Oberkörper. Auf dem Mantel ist in Höhe der Brust der grosse Stern des Hosenbandordens mit seinen acht strahlenden Spitzen und der bekannten Devise „Honi soit qui mal y pense" angeheftet. Um den Hals herum liegt ein sehr reich gezierter Spitzenkragen mit ausgezacktem Rande, der weit herab Nacken und Schultern über dem Mantel deckt. Nur die rechte Hand mit breiter Spitzenmanschette kommt zum Vorschein, um in der Höhe des Leibes die linke Seite des Ueberwurfes zu erfassen. — Einzelne Bänder über derselben deuten wohl darauf, dass die Aermel des Kleides zu jener Zeit mit dergleichen Zierrath ausgestattet waren.

Der Hintergrund des Bildes ist vollkommen leer gelassen und

weiss ohne allen Schatten geblieben. — Höhe der Platte 9"; Breite 6½".

Soweit Notizen vorhanden, lassen sich drei Abdrucksgattungen bemerken, indess bei Weber p. 127 nur eine einzige zur Sprache gebracht wird.

a. Vor aller Schrift.

Del Marmol N. 1557.

Gallerie des Erzherzog Albrecht in Wien.

Leipz. Auct. Septbr. 1854. (Seidel.) N 214: Aeusserst seltener und fast einziger, noch nicht ganz vollendeter Probedruck auch vor aller Schrift. 5 Thlr.

R. Weigel's Kunstcatal. N. 20302: Probedruck vor aller Schrift (möglicherweise das vorangezeigte Seidel'sche Exemplar.) 15 Thlr.

b. Mit dreizeiliger Unterschrift:

PHILIPPVS HERIBERTVS COMES PEN: ROKE ET MONTGOMERY, BARO — DE CARDIFFE ET SHIRLAND D^NVS DE PARRE ET ROOS IN KENDAL — MARCHIO S^TA. QVINTI, REGIS ANGLIAE A CVBICVLIS EQVES PERISCELIDIS.

Dann nach unten links: *Ant. van Dyck pinxit*, und rechts: *Robertus van Voerst sculpsit.*

Auch dieses schöne Blatt kommt im Kunstverkehr noch oft genug vor, weil die Platte noch bei vier weiteren Auflagen zur Anwendung kam. Frühere Abdrücke zeigen sich ausnehmend effectvoll und werden selbst in den grössten Sammlungen gern gesehen.

Alibert p. 136: Deux épreuves, aber ohne Angabe etwaiger Unterscheidungszeichen.

Paign. Dijonval N. 3592. — Silvestre p. 264. — Del Marmol N. 1557: Avant et avec la lettre. — Jam. Hazard N. 1636. — Brandes II. N. 870. ⅔ Thlr. — Winkler III. N. 1398. ⅓ Thlr. — Schneider N. 2687. $^{1}/_{24}$ Thlr. — Cat. Einsiedel I. N. 1725. $^{1}/_{12}$ Thlr. — Bögeh. III. N. 302. $^{1}/_{10}$ Thlr. — Ackerm. II. N. 1326. $^{4}/_{15}$ Thlr. — Otto III. N. 1357. ad 55. — Weber N. 406: Bonne épreuve bien conditionnée. 1⅔ Thlr.

c. Die dritte Abdrucksgattung führt an:

Drugulin Auction N. 457: Sehr seltener erster Abdruck, auf welchem das Ordenskreuz[51]) noch nicht ganz vollendet ist, 2½ Thlr., und macht den Vermerk: „Bei Weber unbekannt." — aber auch bei allen Anderen, und deshalb bei der Classificirung mit Vorsicht aufzunehmen, da dieser unvollendete, aber schon mit Unterschrift ausgestattete Abdruck, jedenfalls auf die zweite Stelle kommen, und sonach der vorbeschriebene auf den dritten Platz herunter rücken müsste.

177 (16). SCRIBANIUS CAROLUS. Ein Jesuit, geb. zu Brüssel 1561, war Anfangs zu Douai Professor der Philosophie, und zu Brüssel der Rhetorik, hernach Rector des Klosters zu Antwerpen und Brüssel, zuletzt Provinzial von ganz Flandern, und starb am 24. Juni 1629, alt 69 Jahre. — Man hat von ihm mehrere lateinische Schriften, die derselbe theils ohne allen Namen oder unter anagramatischer Versetzung des Seinigen herausgab. Das merkwürdigste seiner Bücher führt den Titel: Amphitheatrum honoris adversus Calvinistas. Es erschien 1606 in 4. unter dem Namen Clarii Bonarsoii (Grohm. Hist. Biogr. Handwörterb. V. S. 4) und enthielt so schreckliche Maximen gegen die Sicherheit des Lebens der Fürsten, dass Pasquier und Casaubon sagten: dieses

51) Soll es nicht vielmehr Ordensstern heissen?

Buch wäre vielmehr ein „Amphitheatrum hurroris, was dieser theologische Ravaillac in die Welt schleuderte."

J. Smith p. 28. N. 93 nach v. Mechel, Verz. der Kaiserl. Königl. Bildergallerie in Wien S. 108. N. 19: Oelbild auf Leinwand, 3 F. 8 Z. hoch, 3 F. 3 Z. breit.

Kniestück in Lebensgrösse. Er hält in der rechten Hand ein Buch auf einem Tisch, worauf ein Crucifix steht, und in der linken sein Barett; gestochen von Petr. Clouet und P. Pontius. Letzteres in verkleinertem Maassstabe nur auf einem Quartblatte, vermuthlich zu einem der vielen Werke des Verfassers als Titelkupfer geliefert; hier kommt jedoch nur die Leistung von Clouet in Betracht.

Kniestück aufrecht stehend nach links gewandt in einer offenen Halle an einem Tische, auf welchem ein Crucifix aufgesellt ist. Als Geistlicher trägt er das Ordenskleid mit dem Mantel, der ohne Aermel von den Schultern so zu beiden Seiten herabfällt, dass die Vorderseite des Körpers und die Unterarme unbedeckt bleiben. Der linke hängt nachlässig über die Hüfte herab; die Hand hält das vierkantige Barett gegen die Lende. Der rechte Arm ist dagegen gebogen, und die Hand stützt sich auf einen auf hohe Kante gegen die Tischplatte gestemmten Quartband, wobei der Zeigefinger zwischen den Blättern liegt. — Der Kopf, anscheinend etwas klein für die lange Figur, zeigt $^3/_4$-Angesicht, den Blick nach links in die Ferne gerichtet. Ueber der hohen Stirne die Platte schon kahl, nur wenig dünnes kurzes Haar umgiebt sparsam den Schädel. Ebenso ist Lippen- und Kinnbart sehr mässig und nach unten zu glatt gekämmt.

Der Stich $8^3/_4$", die Platte 10" hoch und 7" breit.

Es ist nur eine Abdrucksgattung mit vierzeiliger Unterschrift bekannt.
R. P. CAROLVS SCRIBANIVS Bruxellensis, é Societate IESV, in qua Antuerpiae et — Bruxellae Rector, ac Flandro-Belgicae Provinciolis, per multos onnos fuit. Pietate, — doctrina, consilio rebus bono publico gestis, libris éditis clarus. Obijt Antuerpiae — 24. Jun. onno 1629. aetatis 69.
Darunter zur Linken: *Ant. van Dyck pinxit*, und rechts: *Petrus Clouet sculpsit.*

Das Blatt gehört nicht zu den Seltenheiten, da die Platte noch für fünf Auflagen dienen musste, daher die letzten Abdrücke auch schon matt und blass erscheinen.

Alibert p. 103. — Paign. Dijonv. N. 3472. — Silvestre p. 246. — Del Marmol N. 1580. — Jam. Hazard N. 1539. — Brandes II. N. 952. $^1/_4$ Thlr. — Winkler III. N. 948. $^1/_{12}$ Thlr. — Cat. Einsiedel I. N. 1734. $^1/_4$ Thlr. — van Hulthem N. 1271. — Sternberg IV. N. 4466. $^1/_{12}$ Thlr. Bögehold III. N. 322: Matt. $^1/_{15}$ Thlr. (Mein Exemplar.) — Otto III. N. 1357. ad 95. — Arndt II. N. 150: Alter schöner Druck ohne Adresse[52]) $^8/_{15}$ Thlr. — Ackermann II. N. 1231: Ohne Adresse.[52]) Schöner Abdr. $^1/_6$ Thlr. — Drugul. N. 370: Halbfigur (?). Schöner Abdruck, bis über den Plattenrand beschnitten. $^1/_5$ Thlr. — Weber N. 363: Très belle épreuve avec grande marge. 2 Thlr.

52) Abdrücke mit einer Adresse dürften nicht existiren.

178 (17). SIMON, QUINTIN, ein nur wenig bekannter Historienmaler, um 1620 zu Brüssel. Nach Füssli Künstlerlexicon nur allein dadurch bekannt, dass van Dyck sein Bildniss malte, was Petr. de Jode gestochen hat.

J. Smith III. p. 38. N. 136 erwähnt des Originalgemäldes in der Gallerie im Haag:

„Künstler. Das Antlitz ¾-Face, mit Lippen- und spitzem Kinnbart; ein breiter glatter Kragen umgiebt den Hals. Der Mantel wird vorne mit der linken Hand gehalten, die andere Hand daneben zeigt mit dem Finger unterwärts."

Das von dem alten Jode zur Iconographie gestochene Blatt zeigt:

Kniestück einer langen, aufrecht stehenden Figur en Face; der kleine Kopf mit feinen Zügen ein wenig nach rechts gewandt, wohin auch der Blick aus den grossen Augen gerichtet ist. Von der hohen Stirne fällt das volle Haar, zu beiden Seiten die Schläfe deckend, nur kurz bis in das Genick herab. Unter der frei gebogenen Nase ein kräftiger Lippenbart mit ungewöhnlich langen Flügeln, hackenartig spitz zugeschweift. Der Zwickelbart nimmt zwar die ganze Breite der Unterlippe ein, reicht aber kaum über das Kinn hinaus. Das Kleid, dicht anliegend, ist mit einer langen Reihe grosser Knöpfe geschlossen, und um den Leib mit einer gerollten Binde gehalten. — Am Halse ein sehr breiter runder, faltenreicher, bis auf die Brust herabfallender Kragen von leichtem glatten Linnenzeuge, und an den Handgelenken ganz ähnliche, aber aufgestülpte Manschetten. Ein grosser Umwurfsmantel ohne Aermel ruht auf dem Rücken und beiden Schultern, fällt vorlängs dem rechten Arme herab, indess er den linken fast ganz bedeckt und, durch den Unterarm gegen den Leib geklemmt, nur die Hand vorkommen lässt, welche hier das gehobene Ende des Mantels in der Höhe des Gürtels gegen den Körper andrückt. Die rechte Hand senkt sich, nachlässig gebogen, nach dem Boden zu hinweisend. Der Hintergrund zeigt eine glatte Wand und nur zur Rechten eine schmale Oeffnung in der Mauer mit freier Aussicht auf etwas Laubwerk und einige Luftperspectiven.

Höhe im Stich 9¼", die Platte 10", Breite 7".

Ohne dass ein Abdruck vor der Schrift bekannt wäre, lassen sich doch noch drei Gattungen unterscheiden.

a. Mit einer Reihe Unterschrift:

QVINTINVS SIMONS.

Darunter links: *Ant. van Dyck pinxit*, und rechts: *Pet. de Jode sculp.*

Alibert p. 114: 3. Epreuves, la l. avec une seule ligne de titre. — Paign. Dijonv. N. 3517: 1. Épreuve avec une seule ligne d'écriture. — Lasalle N. 659: Superbe épreuve du l. état, elle est signée au verso. P. Mariette 1691.

b. Zwei Reihen Unterschrift, mit Beibehalt der Künstlernamen, noch zugepasst:

BRVXELLENSIS PICTOR HISTORIARVM.

Silvestre p. 250. — Del Marmol N. 1554. — Jam. Hazard N. 1579. — Brand II. N. 954. ¼ Thlr. — Winkler III. N. 1336. ⅛ Thlr. — Cat. Einsiedel I. N. 1670. ⅕ Thlr. — Sternberg IV. N. 4496. ⅓ Thlr. — Bögehold III. N. 325. ⅓ Thlr. — Weber N. 382: Épr. mediocre du second état. ⅔ Thlr.

R. Weigel XXVII. Catal. N. 2922. 1 Thlr. (Mein Exemplar.) Dann noch unbestimmt, welcher Gattung angehörig, weil nur der Name genannt und kein weiterer Vermerk angegeben wird:

Schneider N 2669. ⅛ Thlr. — Otto III. N. 1357, ad 134. — v. Mechel N. 1399. ½ Thlr.

c. Später wurde die Platte durchweg mit Aetzwasser aufgefrischt, da sie noch zu fünf Auflagen Abdrücke liefern musste. — Es ist übrigens mit einiger Sicherheit anzunehmen, dass unter den voraufgezählten Exemplaren auch manches Blatt zu dieser dritten Classe gehört haben mag, — doch ungesehen lässt sich dafür gar kein Urtheil fällen.

179 (18). STEVENS, ADRIAN, Schatzmeister der milden Stiftungen zu Antwerpen — aber weiter hat sich auch gar nichts über die Persönlichkeit des Mannes ausfindig machen lassen.

J. Smith III. p. 228. N. 813 kannte auch wohl nur den Kupferstich von Adr. Lommelin, und wusste eben so wenig ein Originalbild, als den Verbleib einer Vorzeichnung anzugeben. Er hält aber die vorgestellte Person für einen Jesuiten in Ordenstracht, etwa 58 Jahre alt. Letzteres kann man allenfalls zugestehen, doch nimmermehr das Costüm mit der runden Krause um den Hals, was folgende Beschreibung leicht näher beweisen wird.

Kniestück einer stehenden breiten Figur in steifer Haltung, ¾ nach rechts gewandt. Den etwas kleinen Kopf bedeckt ein so ganz glatt anliegendes Käppchen, dass es den Mangel allen Haares (von dem nur ein geringes Büschel an dem Schlafe über dem rechten Ohre zum Vorschein kommt) mit aller Sicherheit voraussetzen lässt. Das regelmässige Gesicht mit breiten Zügen, aber auch mancher Falte, schaut aus kleinen Augen ernst und traurig dem Beobachter entgegen. Unter der breiten Nase ein kräftiger Lippenbart in ungekünstelter Form, mit breit herabhängenden Enden, beschattet den Mund, und ein kurzer, spitz zu gehender Kinnbart geben dem Kopfe die Form einer Birne. Den Hals umgiebt ein mächtiger spanischer Kragen. Das glatt anliegende Wamms ist mit einer Reihe Knöpfe geschlossen, die zwischen einem doppelten Bortenbesatz heruntergehen. Ueber demselben ein Oberkleid von schwerem, gleichfalls glattem, einfarbigem Zeuge, mit breitem Umschlage, vorne offen, und kurzen Oberärmeln, die nur bis zum Ellenbogen herabreichen, und von da ab den mit bunt geflammtem Atlas bekleideten Unterarm sehen lassen. Der linke Arm hängt ungezwungen an der Seite herab, nur bis zum Handgelenk im Bilde. Der rechte dagegen, gebogen, hält in der Höhe des Gürtels ein Paar Handschuh mit voller Faust umfasst. (Dies ist denn doch wohl keinesfalls die Ordenstracht eines Jesuiten.)

Der Hintergrund ganz einfach mit Horizontallinien ausgefüllt. Im Stich 9³/₈"; die Platte 10³/₈" hoch, 6⁷/₈" breit.

Es wird nur einer einzigen Abdrucksgattung, und zwar mit zweizeiliger Unterschrift, gedacht:

INTEGERRIMVS VIR ADRIANVS . STEVENS. — S. P. Q. ANTVERP. AB ELEMOSYNIS.

Darunter links: *Ant. van Dyck pinxit,* und rechts: *A. Lommelin sculp.*

Das Bild ist an sich wohl nicht selten, denn es paradirt noch bei fünf späteren Auflagen, doch erscheint es weniger ansprechend, als die andern, und auch in der Ausführung nicht so ganz glücklich gelungen, daher Sammler keinen besonderen Werth auf dasselbe legen, es wäre denn, um die Vollständigkeit der zur Iconographie gehörigen Blätter zu erzielen. — So hatte es:

Alibert p. 120. — Paign. Dijonv. N. 3539. — Silvestre p. 255. — Del Marmol N. 1562. — Jam. Hazard N. 1586. — Schneider N. 2713. — Brandes II. N. 959 (angeblich S. v. Z. statt S. P. Q.) ¹/₈ Thlr. — Cat. Einsiedel I. N. 1736. ¹/₂₄ Thlr. — Bögeb. III. N. 330. ¹/₁₅ Thlr., und N. 331: Portrait desselben anders. L. Vorsterm. sc. Guter Druck, mit Hendricx. (Unrichtige Angabe, offenbare Verwechselung mit Peter Stevens, s. zurück N. 71.)

Otto III. N. 1357. ad 96.

Ackerm. II. N. 1264: Ohne Adresse. ⁴/₁₅ Thlr. (So aber sind die Abdrücke allzumal.)

Drugul. Portr. Catal. Ausländer N. 1249: Dieses Blatt findet sich bei Weber nicht vor (richtig!), auch weicht es von den dort angeführten in der Unterschrift ab, indem hier die dritte Zeile fehlt — (kann wohl nicht anders sein, da Weber den Peter Stevens anführt, welchen Drugulin für dieselbe Person mit Adrian vermeinen wollte) s. Platte N. 71.

180 (19). VOS, PAUL DE, Schlachten- und Thiermaler aus Alost; dessen Biographie und gemalte, radirte und gezeichnete Portraits schon früher einmal bei Hendricx Verlage III. N. 104 (93) ausführlich besprochen worden, ist für die späteren Auflagen der Iconographie auch noch einmal von Adr. Lommelin gestochen, obgleich die andere, von S. a Bolswert gefertigte Platte gleichzeitig existirte, und sogar zu dem neuen Stiche als Vorzeichnung gedient hat.

Die Copie der stehenden Figur ist auch hier bis zu den Hüften in Sicht, ³/₄ nach links gewendet, und hat die nämliche Form und Grösse der anderen Platte, doch weicht die Unterschrift wesentlich ab:

PALVS DE VOS ANTVERPIAE PICTOR

in omni genere animalium etiam venalconum, nec minus Instrumentorum tum bellicorum tum aliorum per totum orbem celebris.

Darunter: *Ant. van Dyck pinxit,* und *A. Lommelin sculpsit.*

Alibert p. 120. 3. Épr. unterscheidet zwei Abdrucksgattungen, ohne die dritte zu bezeichnen.

a. Le fond a une seule taille, und

b. Avec un pan de manteau supprimé près du bras droit, et le fond terminé.

Aus dem Vermerke im Catal. von Silvestre p. 255: Épr. avec le pan de manteau près du bras droit, supprimé aux épreuves posterieures. — Au bas

Paulus de Vos sans autre titre

ist anzunehmen, dass die ersten Abdrücke ausser den schon angezeigten Unterscheidungszeichen auch noch dadurch zu erkennen sind, dass sie nur eine Zeile

Unterschrift führen. Ob aber schon die zweite Abdrucksgattung oder erst die dritte den vollständigen Titel erhält, gelang bisher nicht mit Sicherheit zu ermitteln, denn einmal kommt das Blatt weniger als die anderen vor, und da, wo es sich noch vorfand, als:

Paign. Dijonv. N. 3540. — James Hazard N. 1585. — Winkler III. N. 1300. 1/12 Thlr. — Schneider N. 2672. 1/6 Thlr. — v. Hulthem N. 1926. — Otto III. N. 1357. ad 141.

fehlt alle und jede Andeutung, welche auf die Gattung schliessen liess, da kein Abdruck zur Stelle war.

181 (20). WAEL, JOHANN DE — Maler zu Antwerpen, der nämliche, dessen Biographie und sonstige Auskunft über sein von van Dyck selbst radirtes Portrait bei der Ausgabe von Hendricx III. N. 105 (97) zu finden ist, ward nun noch einmal von Adr. Lommelin gestochen.

J. Smith III. p. 225. N. 800 erwähnt des Stiches ähnlich der Radirung, mit dem Unterschiede, hier die Handschuh in der linken Hand haltend, und die rechte zur Seite ausgestreckt. — Doch ohne Angabe eines Originals oder einer Vorzeichnung.

J. Smith P. III. p. 72 und im Suppl. IX. p. 369. N. 6 gedenkt weiter zweier Portraits unter den unbekannten Personen, Lady and Gentlemen, in der Gallerie zu München, die derselbe später „Malers de Wael and his Wife" aufführt. Man sieht, dass diese Notiz aus einem deutschen Cataloge übertragen wurde, wo er die Bezeichnung: das Bild des „Malers de Wael" mit dem Namen des dargestellten Künstlers in so weit verwechselte, dass er das Portrait unter dem Namen „Malers" anzeigt. Das Oelbild auf Leinwand, 3 F. 10 Z. hoch, 4 F. 4 Z. breit, wird demnächst also beschrieben:

Sie ältlichen Ansehens, in schwarzseidenem Kleide und einer kleinen Mütze auf dem Kopfe, sitzt mit einem Muffe auf dem Schoosse. Er, gleichfalls schwarz gekleidet, steht ihr zur Seite, hält die Handschuh in einer Hand und zeigt mit der anderen nach einem entfernten Gegenstande.

In dem Verzeichniss der Pinakothek von Dillis III. Saal, N. 223, heisst es nur ganz kurz:

Das Bildniss des Malers Johann de Weil und seiner Gemahlin. Kniestück. Auf Leinwand 3′ 4″ 6‴ hoch, 4′ 6″ breit.

Aus diesem Doppelbilde ist die Figur des Mannes als Vorbild zu dem Stiche von Lommelin entnommen:

Kniestück einer aufrecht stehenden langen Figur, stark nach links, den Kopf aber dem Beschauer in 3/4-Face zugewendet. Langes mageres Gesicht. Der Schädel fast kahl, nur mit wenigem Haar an den Schläfen, ist mit einem runden, glatt anliegenden Käppchen bedeckt. Unter der wohlgeformten, unten abgerundeten Nase ein mässiger, ungekünstelt herabhängender Lippenbart; das Kinn, nur schwach bewachsen, endigt in einer Spitze. Das Ge-

sicht hat bei eingefallenen Backen die Form einer langen Birne. Um den Hals geht ein rund abstehender Kragen glatten Zeuges, aber gross gefaltet. Ueber dem knapp anliegenden Kleide, was mit einer Reihe Knöpfe geschlossen ist und weite Aermel von geflammtem Zeuge hat, ein zweites Oberkleid mit Kragen und Umschlägen, doch nur so kurzen Aermeln, dass bloss ein Theil des Oberarms bedeckt wird. Der linke Arm hängt in etwas gebogen, doch ungezwungen, am Leibe herab, die Hand hält mit voller Faust ein Paar lange Handschuh. Der rechte Arm lässt nur in der Höhe der Hüfte die Hand sehen, welche den Zeigefinger nach unten richtet, indess die anderen gegen die innere Fläche angedrückt werden. Der Hintergrund ist mit Horizontallinien ausgefüllt, und nur in der oberen Ecke links gewahrt man ein Stück ungeschickt dargestellten Vorhanges.

Höhe des Stichs $9^{3}/_{4}''$, der Platte $10^{1}/_{2}''$; Breite $7^{1}/_{4}''$.

Zwei Abdrucksarten.
a. Vor der Schrift.
Alibert p. 120: 3 Epr. la 1. avant la lettre.
b. Mit einer Zeile Unterschrift:
IOANNES DE WAEL.
Darunter links: *Ant. van Dyck pinxit,* und rechts: *Adrian Lommelin sculpsit.*

Das Blatt ist nicht selten, da es in diesem Zustande annoch bei fünf späteren Auflagen vorkommt, deren letztere Abdrücke schon sehr matt ausfallen. Doch grössere Sammlungen mögen bessere Exemplare, schon der Vollständigkeit halber, aufgesucht und bewahrt haben.

Paign. Dijonv. N. 3540. — Silvestre p. 255. — Del Marmol N. 1562 und James Hazard N. 1585. (Beide mit dem Vermerk: „Avant oder sans adresse" — doch so sind aber auch alle Abdrücke.)

Brandes II. N. 970. $^{1}/_{6}$ Thlr. — Schneider N. 2671. $^{1}/_{10}$ Thlr. — Bögehold III. N. 349: Joa. de Wael, Pictor (?). Matt. $^{1}/_{15}$ Thlr. — Otto III. N. 1357. ad 145. — v. Mecbel N. 1411. $^{5}/_{12}$ Thlr. — Im Selbstbesitz.

Weber p. 122 kannte auch nur die eine Gattung einfach mit dem blossen Namen, ohne weiteren Zusatz. N. 389: Tres belle épreuve. $1^{1}/_{3}$ Thlr. In dessen Nachlassauction N. 596 $^{3}/_{5}$ Thlr.

182 (21). WAKE, ANNA. Eine Dame in England, von der nur spärliche Nachrichten, und auch diese nicht einmal übereinstimmend, zu ermitteln gewesen sind. Nach einer Angabe war Anna die Tochter und Erbin von Gregory Brokesley of Frithby in der Grafschaft Leicester an Sir John Wake zur Zeit der Regierung König Carl I. verheirathet gewesen. Anderwärts wird Anna Wake als wife of James Lord Savile and Earl of Sussex angeführt.

Granger II. p. 391 giebt die erstere und Ed. Evans N. 10814 die letztere Auskunft, wobei von Beiden ausdrücklich ihres Portraits nach van Dyck's Vorbilde, gestochen von P. Clouwet, gedacht, indess es in J. Smith's reichhaltigem Cataloge vermisst wird.

Von einem Originalgemälde oder einer Vorzeichnung fehlt jedoch alle Kunde.

Stehende Figur fast bis zu den Knieen im Bilde, etwas nach links gewandt; dreht den schön geformten Kopf dem Beschauer fast en Face zu. Das kurze Haar umwallt den Kopf in üppiger Fülle, an dessen linker Seite durch ein Juwel geziert, ähnliche Ohrgehänge und ein gleichartiges Kreuz an einem schwarzen Bändchen um den Hals, unter einer Perlenschnur. Der schöne Spitzenkragen mit ausgezackten Kanten deckt den Busen, und steht um den Nacken halbmondförmig, schirmartig ab. Ein Oberkleid von schwerem Seidenstoff mit Bortenbesatz umhüllt den dem Anschein nach gesegneten Körper, der in der Taille durch eine Demantkette bezeichnet wird. Die Aermel sind aufgeschlitzt und mit Bandschleifen geziert. An den Handgelenken aufgestülpte Manschetten mit Spitzenbesatz und Bracelets von vier Reihen Perlen. Die rechte Hand mit einem Ringe auf dem Daumen, hält einen Federfächer abwärts; der linke Arm, nachlässig gesenkt, berührt mit der Hand ungezwungen das Kleid. — Im Hintergrunde links Kreuzschraffirung und rechts eine Säule.

Höhe des Stichs $8^{5}/_{8}$'', Breite $6^{1}/_{2}$''.

Zweierlei Abdrucksgattungen.

a. Vor der Schrift.

Winkler III. N. 1371: Dame Angloise, ajustée dans le costume de son tems, tenant une grande plume en guise d'évantail.

Alibert p. 103: 2. Épr., la 1. est avant la lettre. — Paign. Dijonv. N. 3474: Ebenso. — Del Marmol N. 1580: Avant et avec la lettre. — Jam. Hazard N. 1539: Avant et avec le ltre. — Sternberg IV. N. 4748: Schön avant l. l. und aufgezogen.

Gallerie des Erzherzog Albrecht in Wien.

v. Hulthem N. 1272. ad 4: Dame anglaise dans le costume de son temps.

b. Eine Zeile Unterschrift:

D. ANNA WAKE.

Tiefer, dicht über dem Plattenrande links: *Ant. van Dyck pinxit*, und rechts: *Petrus Clouwet sculpsit.*

In Erwägung, dass die Platte annoch bei fünf späteren Auflagen verwendet wurde, ist das Blatt im Kunstverkehr vielfach verbreitet, wobei aber folgerecht nur die früheren Abdrücke Beifall finden, indess die letzteren schon matt ausfallen.

Silvestre p. 246. — Brandes II. N. 973. $^{1}/_{6}$ Thlr. — Schneider N. 2678: Donna Anna Wacke (!). — Cat. Einsiedel I. N. 1765. $^{1}/_{6}$ Thlr. — Franck N. 743: Premiere Epreuve. 2 fl. 36 kr., und N. 744: Seconde épreuve. 44 kr. (Welcher Unterschied?) — Bögehold III. N. 351. $^{1}/_{15}$ Thlr. — Otto III. N. 1357. ad 82. — Ackerm. II. N. 1229: Ohne Adresse. (So sind ja alle Abdrücke.) $^{3}/_{10}$ Thlr. — v. Mechel N. 1387. $^{1}/_{2}$ Thlr. — Ed. Evans N. 10814. 3 S.

Von den hier angeführten 21 Platten, bei denen keine Adresse zu ermitteln ist, kamen 5 (N. 6. 8. 10. 15 und 19) zunächst durch unbekannte Verleger auf die Gebrüder Verdussen, welche auch N. 4 (Hieron. Bran) acquirirten oder aus eigenem Besitz beigaben. Diese sechs Platten gingen später nach Amsterdam und fanden Aufnahme in dem „Iconographie d'Antoine van Dyck" betitelten Werke vom Jahre 1759. — Alle anderen 16 Platten gewann ein Amsterdamer Kunsthändler, der ohne Angabe seines Namens eine Sammlung von 50 Portraits zuerst im Jahre 1722 unter einem holländischen Titel herausgab. Diese 50 Blatt bilden eine besondere Seite, welche in unveränderter Zahl und Zusammenstellung noch bei vier Verlegern ungetrennt zusammengehalten wurde, wie die folgenden Abtheilungen (X. XI. XII. XIII und XIV) das Weitere bekunden werden.

Mit den bis hierher nachgewiesenen 182 Platten dürfte eigentlich die Iconographie van Dyck's abschliessen, denn nur soweit wird sein Name als Maler oder Zeichner der angezeigten Portraits genannt. In Betracht aber, dass spätere Verleger, namentlich die Gebrüder Verdussen zu Antwerpen, die Sammlung noch um drei Platten vermehrten, deren Vorbilder nicht von van Dyck herrühren, und solche ihren mit besonderen Titeln und Registern versehenen Werken (siehe Abth. IX und XV) einverleibten, so können solche hier auch nicht mit Stillschweigen übergangen werden.

B. Nach P. P. Rubens und L. François. 3 Blatt.

183 (1). PHILIPP IV., König von Spanien; der Sohn Philipp III. und der Erzherzogin Margarethe von Oesterreich, geb. am 8. April 1605, übernahm nach dem Tode des Vaters im J. 1621 die Regierung in grosser Unordnung und Schwäche. Die seinige war aber auch eine der unglücklichsten, welche das schöne Reich immer mehr und mehr in Verfall brachte. Er war zweimal verheirathet; zuerst mit Isabella, Tochter König Heinrich IV. von Frankreich von 1621 bis 1644, dann aber nach deren Tode mit Maria Anna, Tochter Kaiser Ferdinand III. von 1649 bis zu seinem am 17. Septbr. 1665 erfolgten Absterben. Sie lebte dann noch im Wittwenstande bis zum 16. Mai 1696. Es war dies die Mutter des Nachfolgers auf dem Throne, König Carl II., geb. 1661.

Zur Zeit, als P. P. Rubens in der Eigenschaft eines Gesandten der Erzherzogin Isabella Clara Eugenia, Regentin der Niederlande, am Hofe König Philipp's IV. im Jahre 1630 zu Madrid verweilte, nahm er wohl Gelegenheit, sowohl den König, als dessen Gemahlin zu portraitiren, welche beiden Originalgemälde sicher

entweder in der Gallerie oder einem der Schlösser in Spanien aufbewahrt sein dürften. — Doch mögen Wiederholungen oder Copien auch wohl noch nach ausserhalb gewandert sein, denn namentlich werden unter den zahlreichen Werken des grossen Meisters in der Pinakothek zu München im IV. Saal die Portraits des spanischen Herrscherpaars aufgeführt, und zwar N. 272:

Philipp IV. in einem schwarzen Mantel und mit der Ordenskette des goldenen Vliesses geschmückt. Die linke Hand ruht auf dem Degengriffe. Oelbild auf Leinwand, 3' 7" hoch, 2 1/8" breit.

Es führt nun leicht zu der Annahme, dass Rubens bei seiner Heimkehr nach den Niederlanden die Skizzen zu den in Spanien gefertigten Bildern mitbrachte und die Portraits von Paul Pontius stechen liess.

Der König im Gürtelbilde, fast en Face, kaum merklich nach rechts gewandt. — Regelmässiges, jugendlich kräftiges Gesicht mit schlichtem, ungekünstelt in leichten Wellen bis zu den Ohren herabfallendem Haar, grossen, auf die Beschauer ernsten Stolzes gerichteten Augen. — Unter der starken Nase ein nur sehr unbedeutender Lippenbart, und ebenso an der Unterlippe eine blosse Haarflocke. Um den Hals ein glatter weisser, tellerförmig steif abstehender Kragen in Gestalt eines Halbmondes, vorn glatt und hinten gerundet. Das dunkle, glatt anliegende obere Sammetkleid gleicht einem Cürass und ist bis hoch am Halse mit einer Reihe Knöpfe geschlossen. An einer reichen Kette hängt auf der Brust der Orden des goldenen Vliesses. Eine andere sehr grossartig schön gegliederte Kette geht von der rechten Achsel quer über den Körper nach der linken Hüfte zu, wohl als Wehrgehänge. So weit der rechte Oberarm sichtbar, lässt derselbe den Aermel von hellerem gestreiften Zeuge sehen, als die gleich einem Cürass aufgelegte obere Umhüllung. Ein Mantel deckt den Rücken und die Arme. Auf der linken Seite in der Schulterhöhe machen sich vier grosse kugelähnliche Knöpfe bemerkbar, wie solche bei dem ungarischen Nationalcostüm gebräuchlich sind. — Den ganzen Hintergrund füllt ein Vorhang mit grosser Quaste aus. Die Fassung bildet ein viereckiger, oben bogenförmig abgerundeter verzierter Rahmen.

Die Unterschrift lautet:

D. PHILIPPO IV. AVSTRIO HISPANIARVM INDIARVMQ. REGI CATHOLICO SVPRA OMNES RETRO PRINCIPES POTENTISSIMO PIO FELICI PATRI PATRIAE DEDICABAT.

Tiefer unten auf dem nämlichen tafelförmigen Absatze in der Mitte: *Paulus Pontius Antverpianus*, und rechts: *A°. M.DCXXXII.* Demnächst noch im Inneren des Rahmens zur Linken: *P. Paul Rubbens Pinxit*, zur Rechten: *Cum priuilegio.*

Höhe des Stichs 17", Breite 12 1/2".

Es lassen sich drei Abdrucksgattungen unterscheiden, ohne dass ein solcher vor der Schrift bekannt wäre.

a. Wie vorbeschrieben.

von Fries p. 88. N. 195: Voor het adres van Gillis Hendricx. 14 fl.

Brandes N. 3527: Avant l'adresse de Hendricx. ²/₃ Thlr. — Pl. van Amstel. 17 fl. — Frauenholz IV. 11 fl. 6 kr. — mit Gemahlin.) — Winkler II. N. 4944: Avec la moustache retroussée, mais avant l'adresse de G. Hendrix. ½ Thlr.[53]) — Franck N. 3188: Avant l'adresse. 1 fl. 59 kr. van Zande N. 2130: Superbe épreuve du premier état, avant que la moustache du personnage n'ait été retroussée et avant l'adr. de G. Hendr.

Lasalle N. 753: Admirable épreuve, tirée avant le changement dans les moustaches et l'adresse.

v. Hulthem N. 2352: Premiere épreuve avant que la moustache du personnage fût ralongée — et avant l'adr.

De La Motte Fouquet N. 352: Superbe épreuve extrêmément rare, du 1. état avant l'adresse de G. Hendricx, et avant que la moustache fût retroussée.

b. Der Bart ward verlängert und aufgestutzt, und der neue Besitzer der Platte, G. Hendricx, setzte seine Adresse unter das Wort „Cum privilegio.

Frauenholz V.: Der König und die Königin, mit der Adresse. 3 fl.

Otto III. N. 945: Ebenso 2 Bl. 2. Abdrücke zusammen. 1 Thlr.

c. Die Adresse ward wiederum gelöscht, und in diesem Zustande begegnet man dem Blatte in der Ausgabe von Verdussen und in der Iconographie vom Jahre 1759, aber dann sind die grossen Blätter durch eingesetzte Kniffe kenntlich, die das Einpassen in die Werke von kleinerem Format nothwendig machte.

Cat. Einsiedel I. N. 2992: Ohne Vermerk. ²/₃ Thlr.

184 (2). ELISABETH BOURBON, die erste Gemahlin König Philipp IV. von Spanien, war die Tochter König Heinrich IV. von Frankreich aus der Ehe mit Marie de Medici, geb. 1602, heirathete 1621; ward Mutter des Prinzen Balthasar, welcher, kaum 17 Jahre alt, schon 1646 starb, und der Maria Theresia, welche vom Jahre 1660 ab an König Ludwig XIV. von Frankreich vermählt wurde.

Elisabeth (nach Anderen auch Isabella genannt, soll schon 1615 die Ehe mit Philipp III., also etwa 13 Jahre alt, eingegangen sein) starb am 6. October 1644.

Schon bei der vorigen Nummer ist angezeigt, dass Rubens während seiner Sendung nach Madrid im Jahre 1630 das Königspaar gemalt hat. Dann begegnet man auch anderen Originalbildern dieses Meisters von der Königin Elisabeth, namentlich

a. In der Pinakothek zu München IV. Saal, N. 273. Oelbild auf Leinwand, 3′ 7″ hoch, 2′ 8″ breit; Portrait in schwarzseidener Kleidung. In der Rechten hält sie einen Fächer.

b. In der Kaiserl. Königl. Gallerie zu Wien; nach dem Verzeichnisse von Mechel p. 115. N. 17: Brustbild in Lebensgrösse, auf Holz gemalt, 1′ 6″ hoch, 1′ 3″ breit, als junge Dame in einem schwarzen Kleide, dicker Faltenkröse und einer Perlenschnur um den Hals.

---

53) Nach dem Vermerke von Winkler hat es den Anschein, als gäbe es zweierlei Abdrücke in erster Hand, bevor die Platte auf G. Hendricx überging, und zwar vor und mit Veränderung am Lippenbarte.

Zu dem hergehörigen Kupfer von Pontius hat wohl auch nur eine von Rubens heimgebrachte Skizze gedient. — Man kann keinen Zweifel hegen, dass beide Bilder sowohl im Originale, als auch im Stiche nicht genau als Pendants zu betrachten wären. Die Platten sind sowohl der Grösse, als der äusseren Ausstattung nach vollkommen gleich behandelt, sind auch in den meisten Fällen von einander ungetrennt geblieben, und kommen in älteren und neueren Auctionen oft unter einer Nummer bei den Werken des P. P. Rubens vor. (Siehe Hecquet und Basan 16. 17.)

Gürtelbild einer schönen jungen Frau; en Face, nur ein wenig nach links gewandt. Aus dem feinen Gesicht zarter Form strahlen ein Paar grosse Augen dem Beschauer durchdringend entgegen. Den Kopf umgiebt volles Haar in kurz geringelten Locken, deren Fülle nur über das Ohr herabreicht. An der linken Seite des Wirbels ist wohl das Haar durch Perlenschnure, gleich einem Federbusch, aufgestutzt. Eine sehr breite getollte spanische Krause geht rund um den Hals. Den reichen Anzug bildet zunächst ein glatt anliegendes Kleid von geflammtem Seidenzeuge, mit gleichartigen engen Aermeln, was vorlängs der Brust bis hoch zum Halse hinauf mit Demantrosetten geschlossen ist. Darüber eine Art von vorne offen gebliebener Tunika mit breitem Umschlag, steif abstehendem runden Kragen von einem schweren Stoffe, die bei zierlichen Schulterstücken nur kurze, offene, aber weite Aermel hat, welche kaum bis an die Ellenbogen herabreichen. Alles mit breiten Borten besetzt und grossen runden Knöpfen garnirt. — Ausser einer feinen Goldkette auf der Brust fällt von den Achseln herab eine Doppelschnur gefasster Perlen, an der ein grosser Juwelenschmuck bis tief auf den Gürtel herabhängt.

In dem unteren Abschnitt ausserhalb des Rahmens die dreizeilige Widmung:

D. ELISABETHAE BORBONIÆ PRINCIPI SERENISSIMÆ
D. PHILIPPI IV. HISPANIARVM INDIARVMQ. REGIS CONIVGI. INCOMPARABILI DEDICABAT.

Tiefer in der Mitte: *Paulus Pontius sculptor*, und unter diesem Namen, dicht über dem Randstrich, die Buchstaben: *D. N M Q. E.* Dann noch in gleicher Höhe rechts: *A°. MDCXXXII.* Ausserdem im Inneren des Rahmens zur Linken in zwei Zeilen: *P. Paul Rubbens — Pinxit;* zur Rechten: *Cum priuilegio.*

Auch hier kommen drei Abdrucksgattungen, gleichartig wie bei dem vorigen Bilde, in Betracht, da kein Blatt vor der Schrift bekannt ist.

a. Wie beschrieben.

Auct. Brandes II. N. 3528. 13/24 Thlr. — Winkler III. N. 4945. 1/2 Thlr. — Cat. Einsiedel I. N. 2993. 3/4 Thlr. — van Hulthem N. 2353. — v. Rumohr N. 2073: Schöner Abdruck, aber gelblich. 1/6 Thlr.

Ein Exemplar der Art im Selbstbesitz, aber eben so wenig hier, als bei den vorangeführten Stellen mit Gewissheit zu entnehmen, ob die Abdrücke der ersten vor, oder der letzten nach der Adresse G. H. angehören, was jedoch dent-

lich hervorgebt bei Franck N. 3189: Avant l'adresse de Hendricx. 1 fl. 30 kr.; bei De La Motte Fouquet N. 353: Beau portrait et superbe épreuve du 1. état avant l'adresse de G. Hendricx (stammt aus Coll. Fries, s. p. 88 N. 196); und

van Zande N. 213t: Superbe épreuve du 1. état, avant les lettres G. H., initales de Gillis Hendricx.

b. Die Buchstaben G. H. wurden unter die Worte „Cum privilegio" gesetzt.

Es hat zwar nicht gelingen wollen, der Anzeige eines derartigen Abdrucks in den vorliegenden Catalogen zu begegnen, doch kann nach den vorangestellten Angaben kein Zweifel darüber obwalten, dass dergleichen Exemplare mit dem Verlagszeichen von Gillis Hendricx existiren, wenigstens sicher dagewesen und immerhin für selten zu betrachten sind.

c. Die Adressbuchstaben wurden wiederum gelöscht.

In diesem letzten Zustande haben die Gebrüder Verdussen die Platte erworben, und Abdrücke zur Vervollständigung ihres Werkes: „Le Cabinet des plus beaux Portraits" benutzt, wobei aber, zum Einzwängen in die Form der Sammlung, das grosse Blatt gekniffen werden musste, wodurch diese dritte Sorte, welche noch einmal später in der Iconographie vom Jahre 1759 vorkommt, nicht schwer von der ersten Abdrucksgattung zu unterscheiden ist; wennschon die schwächeren und mittleren Abdrücke nicht alsbald dem aufmerksamen Auge die richtige Würdigung finden liessen.

185 (3). VILLANI A GANDAVO, FRANCISCUS (Gand Villain), Bischof von Tournay. Baron von R(B)assenghien, aus einem alten vornehmen Geschlechte in Flandern, was Kaiser Otto der Grosse dahin verpflanzte, war der zweite Sohn von Jacques Philippe de Gand Villain, Grafen von Ysengheim, und d'Odille de Claerhaut, der Tochter eines Barons Jacob Claerhaut de Maldeghem.

Nach vollendeten Studien erhielt er die Priesterweihe, erwarb sich später die Gunst Papst Urban VIII. und König Philipp III. von Spanien, von dessen Nachfolger er denn auch nach dem Tode seines Onkels Maximilian de Gand Villain den Bischofssitz in Tournay einnahm, nach 19jähriger Verwaltung daselbst am 28. December 1666 verstarb und in der dortigen Cathedrale ein prächtiges Epitaphium in weissem Marmor gesetzt erhielt.

Von dem Verbleib des von Lucas François (Franchoys) gemalten Originalbildes, welches zu dem schönen Stiche von P. van Schuppen als Vorzeichnung diente, fehlt bestimmte Nachricht, doch lässt es sich vermuthen, dass dasselbe in dem Bischofssitze in Tournay zu finden oder dorther zu ermitteln wäre.

Der Bischof, auf einem Armstuhle mit hoher Rücklehne sitzend, ist mehr denn Knie-tück, ja fast ganze Figur, nach links gewendet, im Bilde zu sehen, das Gesicht aber beinahe en Face, dem Beschauer mit mildem, wohlwollendem Blick entgegengerichtet. Ein rundes Käppchen (die sogenannte Piusca) deckt den Kopf und den sparsamen Wuchs weisser Haare über der hohen hervortretenden Stirne. Unter der schön geformten Nase ein mässiger Kinnbart. Der linke Arm ruht auf der Seitenlehne des Sessels, die ungezwungen herabhängende Hand ziert ein Ring. Der rechte Arm ist

auf die andere Stuhllehne aufgelegt, und die gleichfalls herabhängende Hand hält nachlässig ein Papier, auf dem die Worte stehen: A. Monsieur Monsieur l'Illus — sime Eu — de Tourn. — Den Körper deckt die bischöfliche Kirchenkleidung; über dem Chorrock die Mozzeta, unter welcher ein Demantkreuz zum Vorschein kommt, was gerade vor dem Leibe hängt.

Den Hintergrund füllt zur Linken ein bedeckter Tisch, worauf ein Compass mit herabhängendem Schlüssel an einem Bande steht, dahinter eine Säule, und an dieser oben das Wappenschild des Bischofs mit der Zahl XIIII. Auf der rechten Seite gewahrt man einen gemusterten Vorhang. — Der übrige Raum in der Mitte ist als glatte Wand dunkel schraffirt. Die Höhe der Platte mit der nur durch eine sehr feine Linie umzogenen zweizeiligen Unterschrift 16"; Breite 10½".

ILL.MO AC DOMINO D. FRANCISCO VILLANI A GANDAVO BARONI DE RASSENGHIEN. EPISC.PO TORNACENSI.

Hanc eius a se ad vivum depictam et in aere incisam Imaginem offert Patrono suo humillimus cliens Lucas François Mechliniensis Pictor.

Darunter nun aber auch noch folgende sechs Zeilen in drei Abtheilungen neben einander, zu je zwei Reihen:

Aspicis augustos sed mutâ in Imagine vultus.
Aspice: crede mihi pars bona vocis inest.

Praefulis illa decus, Majestatemq. verandam
Et clarae loquitur stemma genusq. domos.

Quos potuit vultus, frontemq. oculosq. locusta est
Qua nequit ingenij dona referre silet.

Endlich noch tiefer nach rechts zu der Name des Stechers: *Pet. van Schuppen sculpsit.*

Kein Abdruck vor der Schrift oder auch nur eine andere Gattung wie die vorbeschriebene konnte ermittelt werden, und doch ist ein Unterschied zwischen den älteren besseren und den neueren schwächeren Exemplaren zunächst dahin beachtungswerth, dass die späteren Abdrücke für gewöhnlich die Kniffe im Papier erkennen lassen, zu denen sie beim Einpassen in die Werke von Verdussen und die Iconographie vom Jahre 1759 verurtheilt wurden.

Einzeln kommt das schöne Blatt wohl noch immer im Kunstverkehr gern gesehen vor.

Brandes II. N. 3937. ¼ Thlr. — Winkler III. N. 5334. 17/24 Thlr. — Cat. Einsiedel I. N. 3322. ⅔ Thlr. — Franck N. 3620: Tres belle. 31 kr. — van Hulthem N. 2708 und 2709; zwei Exemplare. — Otto III. N. 2673: Guter Abdruck. ⅕ Thlr.[54])

---

54) Möglicherweise könnte das Bild von Hieronymus de Bran (zurück N. 165) als viertes Blatt zu dieser Abtheilung gehören, wenn es von einem unbekannten Maler und nicht von van Dyck gefertigt wäre, worüber doch noch hin und wieder Zweifel auftauchen.

Nicht mehr, denn die speciell aufgeführten 185 Platten können unter der allgemein angenommenen, generellen Bezeichnung: „Iconographie d'Antoine van Dyck" verstanden werden. — Von diesen sind aber nur 176 Platten, die in späteren Auflagen, welche mit besonderen Titeln in vereinigten Blättern herausgegeben wurden, benutzt, indess 9 Platten in keiner weiteren Ausgabe zu finden, demnach als die seltensten unter den Portraits betrachtet werden müssen. Nämlich:

1. Boschaert Willeborts N. 6. (s. M. v. d. End., ohne Namen des Stechers.)
2. Van Dyck's Gattin Marie Rutwen. Meyssen's fec. (s. Meyss. Platte 131. ad 11.)
3. Ferdinand, Cardinal-Infant. Petr. de Jode sc. (s. Meyss. Pl. 135. ad 15.)
4. Lemon, Margeret. Lommelin sc. (s. Gill. Hendr. Pl. 113. ad 110.)
5. Lenox Catharine Howard. Arnold de Jode sc. (s. M. v. d. End. N. 38.)
6. Malderus, Joannes. W. Hollar sc. (s. Meyss. Pl. 137. ad 17.)
7. Meyssens, Johann. Corn. Galle sc. (s. Meyss. Pl. 138. ad 18.)
8. Raphael de Santi. P. Pontius sc. (s. Meyss. Pl. 149. ad 29.)
9. Ryckaert, Martin. Jac. Neeffs sc. (s. Gill. Hendr. Pl. 118. ad 115.)

Diesen liesse sich noch als zehnte Seltenheit beizählen das Portrait von Hubert du Hot, was später ausgeschliffen dem Bildniss des Stechers Scelta a Bolswert Platz machen musste. (Siehe Platte 107 bei Gillis Hendricx. III. IV. Bd. (103.)

Auflagen in verschiedener Zusammenstellung der Platten (VII—XV).

Nun sind noch neue spätere Auflagen bekannt, in denen die 176 Abdrücke, bald in grösserer, bald in kleinerer Zahl vereinigt, unter von einander abweichenden Titeln figuriren, da die Kupferplatten zum Oefteren den Verlag, ja selbst den Druckort wechselten. — Es erscheint sonach vollständiger Uebersicht halber nothwendig, eine jede der Ausgaben von VII bis incl. XV anzuführen und den Unterschied in der Zusammensetzung oder Ausstattung vereinzelt hervorzuheben.

VII. Icones Principum Virorum Doctorum Pictorum Chalcographorum, Statuariorum nec non Amatorum pictoriae artis numero Centum. Ab Antonio van Dyck pictore ad vivum expressae einsq. sumptibus aeri incisae. Antverpiae Gillis Hendricx excudit. (Ohne Jahrzahl — etwa 1663—1665.)

Weber Catal. p. 45 giebt folgende Auskunft: „Der Edition von 1645 (siehe zurück Abtheil. III.) folgte bei dem nämlichen Verleger (G. Hendr.) noch eine zweite Auflage. Sie unterscheidet sich von der ersteren nur durch die Beseitigung der Jahreszahl auf dem sonst unverändert beibehaltenen Titelblatte und durch Zufügung mehrerer Portraits, welche bis dahin noch nicht zur Iconographie van Dyck's verwendet waren.“ Inzwischen war es dem vielerfahrenen Kunsthändler Weber nicht gut möglich, die neu hinzugekommenen Platten zu bezeichnen, weil alle Exemplare, die er mit einander zu vergleichen Gelegenheit nahm, sowohl in der Anzahl, als in den Bildnissen selbst, fast immer variirten. Im Allgemeinen sind die Abdrücke der zweiten Auflage wenig von den früheren zu unterscheiden, nur sind da, wo die Jahreszahl auf dem Titelblatt verschwand, gleichzeitig die Initialbuchstaben G. H. durchweg aus den Platten geschliffen worden. Alles Andere ist unverändert geblieben[55]), keine Retouche hat stattgefunden, und alle Abdrücke sind noch von grosser Schönheit, wenn auch bei sehr genauem Vergleich mit denen, welche die Adresse G. H. führen, der Vorzug dieser leicht zu erkennen und zu bemerken sein dürfte, dass die beiden, wenngleich sehr sorgsam gelöschten Buchstaben dennoch eine leichte Spur zurückgelassen haben. — Uebrigens ist diese Auflage auf dem nämlichen Papiere, wie die mit G. H. abgezogen, was im Wasserzeichen entweder das Kreuz von Lothringen oder eine Art Bienenkorb, dann auch wieder einen zweiköpfigen Adler oder ein Agnus Dei, oder endlich die Narrheit nach einer sehr breiten Zeichnung zeigt. — In Erwägung aller dieser Indicien müsste man diese Ausgabe wohl noch vor 1665 stellen.“[56])

Möhsen S. 183, Schetelig S. 570, und auch Heller Handb. III. S. 90 gedenken dieser Ausgabe mit lateinischem Titel gar nicht, wohl aber übereinstimmend, da Einer dem Anderen nachschrieb, mit französischem Titel:

Le Cabinet de plus beaux portraits faits par le fameux Ant. van Dyck a Anvers (ohne Jahrzahl); hat 100 Blätter. —

55) Die geringfügigen Abweichungen, wie solche bemerkt wurden, sollen in der Liste angezeigt werden.

56) Hier wird man zu dem Glauben geneigt, dass diese Edition entweder von den Erben des Kunsthändlers G. Hendricx, oder von einem neuen Acquirenten herrührt, welche von dem Titelblatt die Jahrzahl und von den anderen Platten die bezeichnenden Buchstaben beseitigt haben, und nur Cum privilegio stehen liessen.

was wohl die nämliche sein dürfte, doch unter dieser Bezeichnung nirgends weiter anzutreffen ist, daher möglicherweise sich allenfalls vermuthen liesse, dass die ersten Nachfolger von G. Hendricx neben dem unverändert gebliebenen, von Neeffs gestochenen Titelblatte in lateinischer Sprache einen zweiten, französisch gedruckten Titel beigegeben hatten.

Die Königl. Kupferstichsammlung in Berlin bewahrt unter mehreren Suiten van Dyck'scher Bildnisse auch ein wohl erhaltenes Exemplar, das gerade mit dem angeführten lateinischen Titel 100 Portraits enthält und für die Auflage aus den Jahren 1663—1665 gehalten werden darf. — Von einem französischen Titel ist keine Spur; kein Text, kein Verzeichniss, nicht einmal die Numerirung der einzelnen Blätter, lässt mit apodiktischer Gewissheit behaupten, welche Bildnisse in dieser Ausgabe zur Stelle sein sollen, da auch hier eine willkürliche Rangirung vorzuwalten scheint. — In Betracht aber, dass die folgenden Ausgaben (die Brüsseler) N. VIII. und (der Gebrüder Verdussen) N. IX. die Zusammenstellung bestätigen, so lässt sich einigermassen mit überwiegender Sicherheit annehmen, dass dies Exemplar complett zur Stelle ist. — Von den 101 Blatt, welche Gillis Hendricx im Jahre 1645 unter dem besonderen Titel herausgab (s. Abth. III.), war wohl schon früher eine Platte, nämlich Paul de Vos, begonnen von Ant. van Dyck, weiter fortgeführt von J. Meyssens, und beendigt von S. a Bolswert, auf den Verlag von Meyssens übergegangen (s. dort ad 35). Dann behielt wohl die Familie noch 11 Platten mit den Originalradirungen van Dyck's Anfangs zurück. So kamen denn nur 89 der dort angeführten Platten in den neuen Verlag. — Zu diesen wurden dann noch 11 andere Platten hinzugefügt (darunter Paul de Vos, von Lommelin gestochen), so dass 100 Portraits nachgewiesen werden können. Der besseren Uebersicht wegen werden solche in alphabetischer Ordnung vorgeführt und die Zahl beigesetzt, in welcher Reihenfolge die Blätter in dem vorliegenden Exemplar, auf etwas schwachem Papier, zu finden sind:

1. AREMBERG, ALBERT, Prince d'. — Bolswert sc. (M. v. d. Enden 1. G. Hendr. 2.) p. 85.
2. BALEN, HENR. VAN — P. Pont. sc. (E. 2. H. 3) p. 33.
3. BARBÉ, J. B. — Bolsw. sc. (E. 3. H. 4.) p. 56.
4. BAZAN, ALVAREZ. — P. Pont. sc. (E. 4. H. 5.) p. 79.
5. BLANCATIO, FRA LELIO. — N. Lauwers sc. (E. 5. H. 6.) p. 84.
6. BREUCK, JAC. DE. — Pont. sc. (M. v. d. End. 1. G. H. 7.) p. 49.
7. BROUWER, ADR. — Bolsw. sc. (v. d. End. 8. G. H. 10.) p. 15.
8. CACHIOPIN, JAC. — Vorsterm. sc. (E. 9. H. 11.) p. 62.

9. CALLOT, JAC. — Vorsterm. sc. (E. 10. H. 12.) p. 50.
10. CHRISTIAN. — Ép. Halberstadiensi. — Rob. van Voerst sc. (Ohne Adr. Abth. VI. ad 6, die 167. Platte.) p. 96.
11. COEBERGER, WENZ. L. Vorsterm. sc. (E. 11. H. 13.) p. 24.
12. COLONNA, DON CAROL. — Pont. sc. (E. 12. H. 14.) p. 82.
13. CORNELISSEN, ANT. Vorsterm. sc. (E. 13. H. 15) p. 61.
14. COSTER, ADAM. — P. de Jode sc. (E. 14. H. 16.) p. 25.
15. CRAYER, GASP. DE. — Pont. sc. (E. 15. G. H. 17.) p. 9.
16. CROY, GENEFEVE D'URFE, Duchesse de. — P. de Jode sc. (E. 16. G. H. 18.) p. 88.
17. DELMONT, DEOD. — Vorsterm. sc. (E. 17. H. 19.) p. 8.
18. DIGBY, KENELM. — R. v. Voerst sc. (E. 18. H. 20.) p. 94.
19. DYCK, ANT. VAN. Büste, von ihm selbst radirt und als Titelblatt von Jac. Neeffs beendigt. (H. 1.) p. 1.
20. Derselbe. Vorsterm. sc. (E. 19. H. 21.) p. 3.
21. DYCK'S GATTIN, Marie Ruthwen. — Bolsw. sc. (H. 22.) p. 4.
22. ERTVELT, ANDR. VAN. — Bolsw. sc. (— H. 23.) p. 30.
23. EYNDEN, HUB. VAN DEN. — Vorsterm. sc. (E. 20. H. 25. p. 45.
24. FERDINAND, Cardinal-Infant. — Lommelin sc. — mit beibehaltener Adresse: Gillis Hendricx excudit (siehe Fortsetzung seines Verlages N. 107, die 110. Platte). p. 73.
25. FRANCK, FRANC., jun. — G. Hondius sc. (E. 21. H. 26.) p. 31.
26. FROCKAS, D. EMANUEL. Perera. — P. Pont. sc. (E. 22. H. 28. ad c.) p. 81.
27. GALLE, THEODOR. — L. Vorsterm. sc. (E. 23. H. 29.) p. 58.
28. GASTON DE FRANCIA. — Vorsterm. sc. (E. 24. H. 30.) p. 74.
29. GASTON'S GEMAHLIN, Margareta Princeps Lotharingiae. S. a Bolsw. sc. (E. 25. H. 31.) p. 89.
30. GEEST, CORNEL. v. d. – Pont. sc. (E. 26. H. 32.) p. 60.
31. GENTILESCIUS, HORATIUS. — L. Vorsterm. sc. (E. 27. H. 33.) p. 42.
32. GEVARTIUS, CASPAR. — Pont. sc. (E. 28. H. 34.) p. 71.
33. GUSMAN, DON DIEGO. — Pont. sc. (E. 29. H. 35.) p. 80.
34. GUSTAVUS ADOLPHUS. — Pont. sc. (E. 30. H. 36.) p. 72.
35. HALMALIUS, PAULUS. — P. de Jode sc. (E. 31. H. 37.) p. 70.
36. HAMILTONIUS, JACOBUS. — Petr. van Lisbetius sc. — 2. Abdruck mit „Jac. de Man excud." (s. Meyssens V. A. ad 16. Pl. 136.) p. 99.
37. HONDIUS, GUILIELMUS. — G. Hondius sc. (E. 32. H. 38.) p. 51.
38. HONTHORST, GERARDUS. — Pont. sc. (E. 33. H. 39.) Die Unterschrift erscheint hier wiederum verändert; das

zweite H in dem Namen Honthorst ist deutlicher markirt, und statt der früheren jetzt in zweiter Zeile die Worte:
HAGÆ COMITIS PICTOR HVMANARVM FIGVRARVM MAIORV̄.,
aber alle Adresse gelöscht. (Weber p. 73. N. 173. 2 Thlr. und N. 174 1 Thlr. p. 37.

39. HUGENS, D. CONSTANTINUS. — P. Ponsius sc. (E. 34. H. 40.) p. 92.
40. JODE, PETRUS DE. — L. Vorsterm. sc. (E. 35. H. 41.) p. 54.
41. JODE, PETRUS DE — junior. — Pet. de Jode sc. (— H. 42. Platte 92.) p. 55.
42. JONES, INIGO. — Rob. v. Voerst sc. (E. 36. H. 43.) p. 48.
43. JORDAENS, JACOBUS. — Pet. de Jode sc. (E. 37. H. 44.) p. 5.
44. ISABELLA CLARA EUGENIA. — Luc. Vorsterm. sc. — (— H. 45. Platte 93.) p. 87.
45. LAMEN, CHRISTOPHORUS VAN DER. — Petr. Clouet sc. (Abth. VI. ohne Adresse. ad 8. — Platte 169.) p. 43.
46. LIBERTI, HENRICUS. — Pet. de Jode sc. (Abtheil. VI. Ohne Adr. 10. Platte. N. 171.) p. 100.
47. LIPSIUS, JUSTUS. — Bolsw. sc. (E. 39. H. 46.) p. 66.
48. LIVENS, JOANNES. — L. Vorsterm. sc. (E. 40. H. 47.) p. 11.
49. VAN LONIUS, THEODORUS. — P. du Pont. sc. (E. 41. H. 48.) p. 19.
50. MALLERY, CAROLUS. — L. Vorsterman sc. (E. 42. H. 49.) p. 53.
51. MARIA DE MEDICIS. — Pont. sc. (E. 43. H. 50.) p. 86.
52. MILDERT, JOANNES VAN. — L. Vorsterm. sc. (E. 44. H. 51. Hier bei dem ersten Abdruck ohne der früheren Adresse erscheint der Name rectificirt durch Zusatz des Buchstaben T am Ende des Namens.) p. 47.
53. MIRAEUS, AUBERTUS. — Pont. sc. (E. 45. H. 52.) p. 65.
54. MIREVELT, MICHAEL. — W. J. Delphin sc. (E. 46. H. 53.) p. 17.
55. MOMPER, JODOCUS DE. — L. Vorsterm. sc. (E. 47. H. 54.) p. 28.
56. MONCADA, FRANCISCUS DE. — Vorsterm. sc. (— H. 56.) p. 78.
57. MYTENS, DANIEL. — Pont. sc. (E. 48. H. 57.) p. 29.
58. NASSAVIAE, D. JOANNES COMES. — Pont. sc. (E. 49. H. 58.) p. 76.
59. (NEUBURG), WOLFGANGUS WILHELMUS D. G. Comes Palatinus. — L. Vorsterm. sc. (— H. 59.) p. 77.
60. NOLE, ANDREAS COLYNS DE. — P. de Jode sc. (E. 50. H. 60.) p. 46.

61. PALAMEDES, PALAMEDESSEN. — Pont. sc. (E. 51. H. 62.) p. 41.
62. PEIRESC, NICOLAUS FABRICIUS DE. — L. Vorsterm. sc. (E. 52. H. 63.) p. 69.
63. PENBROKE, PHILIPPUS HERIBERTUS COMES. — R. v. Voerst sc. — (Abth. VI. Ohne Adresse. ad 15. Platte N. 176.) p. 93.
64. PEPYN, MARTINUS. — Bolsw. sc. (E. 53. H. 64.) p. 40.
65. POELENBOURCH, CORNELIUS. — P. de Jode sc. (E. 54. H. 65.) p. 10.
66. PONTIUS, PAULUS. — Pont. sc. (E. 55. H. 66.) p. 59.
67. PUTEANUS, ERYCIUS. — Pont. sc. (E. 56. H. 68.) p. 67.
68. RAVENSTEYN, JOANNES VAN. — Pont. sc. (E. 57. H. 69.) p. 39.
69. ROCKOX, NICOLAUS. — Pont. sc. (G. H. Fortsetzung Platte 117 (114), ad 7, mit Rei Antiquariae Cultor. p. 98.
70. ROMBOUTS, THEODORUS. — Pont. sc. (E. 58. H. 70.) p. 35.
71. RUBBENS, D. PETRUS PAULUS. — Pont. sc. (E. 59. H. 71.) p. 2.
72. SACHTLEVEN, CORNELIUS. — Vorsterm. sc. (E. 60. H. 72.) p. 26.
73. SABAUDIA, PRINC. FRANCISCUS THOMAS a. — Pont. sc. (E. 61. H. 73.) p. 75.
74. SCAGLIA, D. D. CAESAR. — Pont. sc. (E. 62. H. 74.) p. 91.
75. SCHUT, CORNELIUS. — Vorsterm. sc. (E. 63. H. 75.) p. 16.
76. SEGERS, GERARD. — Pont. sc. (E. 64. H. 76.) p. 6.
77. SNAYERS, PETER. (Die Platte aus dem Verlage Mart. v. d. Enden N. 66 ist eine von denen, welche nicht gleich auf Gillis Hendricx überkamen, sondern erst später, und zwar bei dieser Folge wiederum erschien), doch lautet jetzt die zweizeilige Unterschrift:
PETRVS SNAYERS — PRÆLIORVM PICTOR BRVXELLIS, und da, wo sonst unten zur Rechten die Verlagsadresse stand, ist der Name des Stechers: *Andreas Stock sculpsit.* Dies zeigt den Unterschied zwischen den ersten und zweiten Abdrücken an, und in dem letzteren Zustande begegnet man dem Blatte annoch bei drei folgenden Auflagen. p. 32.
78. SNELLINX, JOANNES. — P. de Jode sc. (E. 67. H. 77.) p. 27.
79. SNYDERS, FRANCISCUS. — J. Neeffs sc. (— H. 79.) p. 36.
80. SPINOLA, AMBROSIUS. — Luc. Vorsterm. sc. (E. 68. H. 80.) p. 83.
81. STALBENT, ADRIANUS. — Pont. sc. (E. 69. H. 81.) p. 38.
82. STEENWYCK, HENRICUS. — Pont. sc. (E. 70. H. 82.) p. 44.

83. STEVENS, PETRUS. — Vorsterm. sc. (E. 71. H. 83.) p. 18.
84. TASSIS, ANTON DE. — J. Neeffs sc. (Hendr. Fortsetzung Platte 120 (117). p. 64.
85. TILLY, JOANNES T'SERCLAES. — Pet. de Joden sc. (E. 72. H. 85.) p. 95.
86. TRIEST, D. ANTONIUS. — P. de Jode. (E. 73. H. 86.) p. 63.
87. TULDENUS, D. ANTONIUS. — P. de Jode sc. (E. 74. H. 87.) p. 68.
88. UDEN, LUCAS VAN. — Vorsterm. sc. (E. 75. H. 88.) p. 12.
89. VOERST, ROBERTUS VAN. — R. v. Voerst sc. (E. 76. H. 89.) p. 52.
90. VORSTERMANS, LUCAS. — Lucas Vorstermans iunior sculpsit et excudit. (Abtheil. V. vereinzelte Adressen Lit. G. ad 2. Platte N. 161.) p. 57.
91. VOS, CORNELIUS DE. — Vorsterm. sc. (E. 77. H. 91.) p. 21.
92. VOS, GUILIELMUS DE. — Bolswert sc. (— H. 92.) p. 20.
93. VOS, PAULUS DE. — A. Lommelin sc. (Abth. VI. Ohne Adresse. ad 19. Platte N. 179. p. 23.
94. VOS, SIMON DE. — Pont. sc. (E. 78. H. 94.) p. 22.
95. VOVET, SIMON. — R. v. Voerst sc. (E. 79. H. 95.) p. 7.
96. VRANCX, SEBASTIANUS. — Bolswert sc. (E. 80. H. 96.) p. 13.
97. WALLEST, ALBERT, Dux Fritland Com. — P. de Jode sc. (E. 81. H. 98.) p. 97.
98. WILDENS, JOANNES. — Pont. sc. (E. 82. H. 99.) p. 34.
99. WOLFART, ARTUS. — Corn. Galle sc. (E. 83. H. 100.) p. 14.
100. WOUWER, JOANNES VAN DEN. — Pont. sc. (E. 84. H. 101.) p. 90.

Das so eben beschriebene Exemplar ist (aber wohl nur hier) in einem Foliobande mit der Fortsetzung der Iconographie de van Dyck à la Haye, Jean Swarts 1723, welche wiederum 50 Portraits enthält (s. weiter Abtheil. XI), vereinigt, dergestalt, dass die beiden completten Suiten zusammen 150 Bildnisse bieten.

Zum Beweise, dass selbst spätere Abdrücke, ja unvollständige Suiten, noch jetzt in hohem Preise gehalten werden, dient die Anzeige von F. Heussner à Bruxelles Catal. N. 17. Août 1857. p. 10: Portraits par et d'après van Dyck. Une collection de 80 pièces à belles et grandes marges en magnifiques anciennes épreuves choisies. Elles proviennent toutes de l'éditeur, qui a effacé l'adresse G. H. Par le beaux et bon choix du propriétaire precedent, cette collection, est d'un grand valeur, vu qu'il est an-

jourd'hui tres difficile de rassembler autant de belles épreuves. 500 Frcs.

Weber p. 47 sagt nun weiter: „La première édition sans marque fut suivie de beaucoup d'autres (?), qui ne different de celle-ci, que par l'infériorité des épreuves. Une édition marquée dans le papier d'une Folie d'un dessin moins large, est encore assez bonne; elle est suivie d'une autre bien médiocre, tiré sur papier aux armes de la ville d'Amsterdam; cependant toutes les deux précédent encore celle de Verdussen."

Diese unbestimmt schwankenden Angaben ohne Jahrzahl und Verlagsadresse (wie solches auch nach zwei Jahrhunderten wohl nicht mehr recht festzustellen sein dürfte) lassen sich jedoch mit den aufgefundenen Nachrichten einigermaassen in Einklang bringen. — Von dem vorigen Verleger müssen nicht allein die vorangeführten 100 Platten, sondern auch diejenigen 11 Radirungen des Meisters van Dyck, welche zurückgehalten waren, nach Brüssel gekommen sein; dafür spricht ein Vermerk in dem berühmten Werke: „Bullart Academie des Sciences et des Arts v. J. 1682", Tom. II. p. 478, wo es denn wörtlich also heisst:

„Les Planches que van Dyck a faits, et les exemplaires sont presentement entre les mains de François Foppens, Marchand Libraire à Bruxelles, et consistent en 110 Figures."

Nun lässt es sich doch wohl mit Sicherheit annehmen, dass Foppens (dessen Firma, wohlbekannt, mehrere Bildnisswerke verlegte) auch die überkommenen Platten nicht unbenutzt wird haben liegen lassen, und so wird man zu der Vermuthung gezogen, dass die noch im 17. Jahrhunderte erschienene Auflage der Iconographie aus dieser Officin ganz unverändert in Titel und Platten hervorging; also: Das Titelblatt mit van Dyck's Büste und der Inschrift auf dem Piedestal.

VIII. Icones Principum — Virorum Doctorum Chalcographum Statuarium nec non Amatorum. Pictoriae Artis Numero Centum — ab — Antonio van Dyck Pictore. Ad vivum expressae — ejusq. sumtibus — aeri incisae. — Antuerpiae — Gillis Hendricx excudit. (Ohne Jahrzahl.) (Vermuthlich Bruxellis 1680—85.)

Die Kunstgelehrten, Kritiker und Berichterstatter sind gerade über die Ausgaben ohne Jahreszahl mit der Adresse von G. Hendricx im Unklaren, und verwirren Jahreszahlen und Titel durch einander. — Möhsen S. 182 kann wohl nur einen geschriebenen Titel vor sich gehabt haben, wenn derselbe eine Ausgabe. „Numero CX. Antw. 1636." anführt, welcher Angabe Schetelig und Heller folgen.

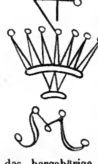
Der Recensent von Schetelig's iconographischer Bibliothek in der Allg. Literatur-Zeitung vom Jahre 1797. N. 138. S. 544—581 meint wieder, er wäre im Besitz der allerersten Ausgabe mit dem vorangeführten lateinischen Titel mit Numero Centum, mit G. Hendricx, ohne Anzeige des Jahres und sicher sehr vollständig, da es 105 Blatt enthielte. — So viel Worte — so viel Irrthümer, denn nirgends lässt sich auch nur annähernde Bestätigung ermitteln.

Uebrigens hat Möhsen diese (vermeintlich Brüsseler) Ausgabe gekannt, denn er sagt: „Ich habe jetzt eine Auflage vor mir, die zwar in allen Stücken denselben Titel hat, ausser dass statt Numero CX. hier nur C. (?) steht, und unten Gillis Hendricx excudit. Der Büste des van Dyck, welche das Titelkupfer ziert u. s. w., keine Jahrzahl beigesetzt. Ob aber gleich auf dem Titelblatt nur hundert Kupfer zu diesem Werke angegeben werden, so sind doch mit dem Titelkupfer hundert und zehn Blätter darin zu finden, indem unter anderen elf Blätter dabei sind, die van Dyck selbst geätzt hat."

Bei Schetelig hat ein Exemplar mit dem nämlichen Titel vorgelegen, was dem damaligen Hofrath Jacobi angehörte. Es waren hier aber 190 Portraits aneinander gereiht, mithin ein combinirtes Exemplar, bei dem viele Bilder Aufnahme gefunden hatten, die gar nicht zu den engeren Grenzen der Iconographie gezählt werden durften.

Die Ausgabe ohne Jahrzahl mit der Adresse von G. Hendricx dürfte noch am öftersten vorkommen, ja selbst, auf 111 Blatt gebracht, als der wahre Kern der Iconographie van Dyck's festzuhalten sein.

Die Königl. Kupferstichsammlung in Berlin besitzt auch ein Exemplar dieser Gattung, welche mit Einschluss des Titelbildes 111 Portraits zählt. Diese, zwar vereinigt in einem besonderen Foliobande, sind doch ohne irgend eine Nachweisung oder Nummerirung der Blätter, welche ihre Folge bedingen, wohl nach Willkür des Buchhändlers aneinander gereiht. — Die Abdrücke der vorangeführten hundert Bildnisse, die hier allzumal ohne Ausnahme wiederholt erscheinen, befriedigen mehr das Auge, denn die Platten sind sorgfältiger uud auf festerem Papier abgezogen. Der Bogen 16½" hoch und 11¼" breit, führt das Wasserzeichen. Dies ausgezeichnet schöne Exemplar wäre für normal zu erklären, wenn nicht ein früherer Besitzer auf irgendwelche Weise das hergehörige Portrait des General Jacob Hamilton (siehe vorhin VII. ad 36) eingebüsst und dafür das Bildniss des Malers und Diplomaten: D. Balthasar Gerberius Eques Auratus pri-



mus post renouationem Foederis cum Hispaniarum Rege anno 1630 a Potentissimo et Serenissimo Carolo Magnae Britaniae, Franciae et Hiberniae Rege Bruxellas Prolegatus 1631. A. van Dyck pinxit. P. S. excudit. Paul Pontius sc. — Oben rechts: Aetatis suae 42. N. 1634. — was durchaus nicht der Iconographie beizuzählen ist, da es zu den vereinzelt herausgegebenen Portraits gehört — auf eine leicht bemerkbare Weise — S. 29 eingeklebt wäre.

Zu den vorangeführten 100 Nummern kommen nun noch die elf radirten Platten, unter deren jedweder links zu lesen: „Ant. van Dyck fecit aqua forti", sonst aber weiter keine Adresse zu finden, da das Verlagszeichen der früheren Ausgaben G. H. hier gelöscht wurde. Es sind dieses:

101. JOANNES BREUGEL. Antv. pictor Florum et Ruralium Prospectuum. (Platte 86, s. G. Hendr. 8) p. 102.
102. PETRUS BREUGEL. Antverp. Pictor ruralium actionum. (G. H. 9. Pl. 87.) p. 103.
103. ERASMUS ROTTERDAMUS. (G. H. 23. P. 89.) p. 106.
104. FRANCISCUS FRANCK. Antv. Pictor humanarum figurarum. (G. H. 27. Pl. 91.) p. 101.
105. JUDOCUS DE MOMPER. Pictor montium Antverpia. (H. 53. Pl. 94.) p. 107.
106. ADAMUS VAN NORT. Antverpiae pictor Iconum. (G. H. 61. Pl. 97.) p. 100.
107. PAULUS DU PONT. Calcographus Antverpiae. (G. H. 67. Pl. 98.) p. 110.
108. JOANNES SNELLINX. Pictor Humanarum figurarum in Aulaeis et tapetibus Antverpiae. (G. H. 78. P. 99.) p. 104.
109. JUSTUS SUTERMANS. Antverpiensis Pictor Magni Ducis Florentini. (G. H. 84. P. 101.) p. 105.
110. LUCAS VORSTERMANS. Calcographus Antverpiae in Geldria natus. (G. H. 90. Pl. 102.) p. 109.
111. JOANNES DE WAEL. Antverpiae Pictor humanarum Figurarum. (G. H. 97. Pl. 105.)

Uebrigens bringen diese 111 Blatt nur die Bildnisse von 105 Personen, denn es kommen in dieser Folge zweimal vor: 1) Ant. van Dyck (Titelbl., und Vorsterm. sc.) 2) Fr. Franck. (Hond. sc. und v. Dyck fec.) 3) Jud. de Momper. (L. Vorsterm. sc. v. Dyck fec.) 4) P. Pontius. (Pont. sc. v. Dyck fec.) 5. Jo. Snellinx. (P. de Jode sc. v. Dyck fec. 6) L. Vorstermans. (L. Vorstermans jun. sc. v. Dyck fec.)[55])

55) Angemerkt muss wohl noch werden, dass das vorgelegene Berliner Exemplar am Schluss noch ein 112. Bild beigeheftet hat, nämlich: Le Marquis de Mirabelle A. Blooteling sculpsit et excudit in Fol., was offenbar nicht zur Iconographie, sondern zur Zahl der einzelnen Blätter gehört.

Brunet IV. p. 565. N. 30455. Verk. bei La Valliere in Marokinb. 38 Frcs., bei Lamy mit 14 beigefügten K. 60 Frcs., bei Reina mit 130 Bl. (also 19 beigelegt) 131 Frcs.

H. G. Bohn. Lond. N. 1769. Mit van Dyck's eigenen Radirungen 112 schöne Portraits in elegant rothem Marokinband. 10 Livr. 10 S. — Daselbst N. 1770 ein zweites Exemplar mit den Radirungen von van Dyck, auch nur 112 Blatt, aber mit französischem Titel (?). Grüner Marokinband. 4 Livr. 14 S. 6 d.

R. Weigel. Leipz. N. 7708. A. van Dyck's Portraitsammlnng — Icones etc. etc. — Antverp. Gillis Hendricx excudit. — Enth. 111 Bl., von A. v. Dyck selbst radirt, und von den berühmten gleichzeitigen Stechern P. Pontius, L. Vorsterm. u. A. gestochen als 1. Theil und De konstkamer der allerschoonste Portraiten — Amsterd. by Joh. Covens en Corn. Mortier 1732 (s. weiter Abtheil. XIV). Enth. 50 Blätter, von den gleichzeitigen, gleich berühmten Stechern C. Galle, A. Lommelin u. A. gestochen, als 2. Theil dieser grossartigen Sammlung. Spätere Ausgabe der grösstentheils gut erhaltenen Platten, wo die Adressen zugelegt (zusammen 161 Portraits), 15 Thlr.[56])

Aus dem 17. Jahrhundert war dieses wohl die letzte Auflage, wenigstens sind keine späteren bekannt. — Zu Anfange des achtzehnten Jahrhunderts wanderten alle vorbeschriebenen 111 Platten von Brüssel nach Antwerpen zurück, und zwar jetzt in den Besitz der Gebrüder Verdussen, welche nun eine neue Auflage veranstalteten und durch Benutzung von 14 anderweitig acquirirten Platten ein complettes Werk von 125 Portraits zusammenstellten. Das Jahr des Erscheinens ist trotz zweier Titelblätter nirgends angezeigt, dürfte aber zwischen 1710 und 1720 mit einiger Sicherheit anzunehmen sein, da Nachrichten vorliegen, dass der Verlag H. et C. Verdussen schon 1708 für den Kunsthandel in Antwerpen wirksam war. — Es lauten nun die Titel:

IX. a. Der französische in Drucklettern:

Le Cabinet des plus beaux Portraits des plusieurs Princes et Princesses, des hommes illustres ....
.... peints par van Dyck, gravés en taille-douce par les meilleurs graveurs. — Anvers — Verdussen. — Ohne Jahrzahl.

b. Der lateinische

auf derselben, von Jac. Neeffs gestochenen Platte mit der Büste

---

56) Wie haben sich da seither die Preise geändert, wo viele der einzelnen Blätter auch ohne irgend eine Adresse nur selten unter einem Thaler zu erlangen sind, wohl aber bis auf 3 Thlr. getrieben werden.

van Dyck's, wie solcher schon dreimal (ad III., VII. und VIII.) angezeigt wurde, jedoch mit wenigen Abänderungen, nämlich:

Icones. Princ. Viror. Doct. Chalcogr. — Statuar. — nec non Amator. Pict. Artis. Numero **Centum et Viginti Quatuor** ab Ant. v. Dyck. Pict. Ad. viv. expr. ejusq. sumptibus — aeri incisae. Antuerpiae. **Henricus et Cornelius Verdussen** excudit. (Ohne Jahrz., etwa 1710—1720.)

Den beiden Titelblättern folgte:

1. *Abrégé de la Vie d'Antoine van Dyck,* und
2. *Catalogue des Noms des Portraits contenues dans ce Livre.*

Dann aber die Portraits eins nach dem anderen, ohne allen Text, ohne irgend eine Nummerirung in der Reihenfolge, wie solche das eben erwähnte Verzeichniss dem Buchbinder zur Hand gegeben hat.

Es hat seiner Zeit ein wohlerhaltenes Exemplar vorgelegen, was nur dadurch incomplett war, dass es leider — den gedruckten französischen Titel entbehrte. Alles Andere war zur Stelle. Da muss denn von Hause aus bemerkt werden, dass hier nicht 124 Bildnisse zu finden sind, wie solche auf dem Titelblatte geboten werden, sondern 125, wie sie von den gedruckten Catalogue des Noms speciell angezeigt werden. Rechnet man nun das Bild van Dyck's auf dem Titelblatte hinzu, so müssen bei dieser Sammlung 126 Portraits nachgewiesen werden.

Nun sind hier die bei den vorigen Auflagen (s. VII. u. VIII.) aufgeführten 111 Portraits sämmtlich unverändert zur Stelle[57]), demnächst aber 15 neue Platten, zum grössten Theil abweichender Form, mit den älteren vereinigt. Von diesen sind jedoch nur 12 nach van Dyck, dagegen 2 nach P. P. Rubens und eine nach Franchys. Es stammen deren 4 aus G. Hendricx Verlage, 4 andere von J. Meyssens, 3 von Jac. de Man, und die übrigen 4 führten nirgends eine besondere Adresse, wie das folgende Verzeichniss der Blätter solches mit Näherem bekundet:

112. ARUNDELIAE, DOMINA ALATHEA TALBOT, Comitissa. W. Hollar fec. 1648. (J. Meyssens, dessen Adresse aber hier gelöscht, Abtheil. V. A. ad d. Platte 123.) im Cat. des Noms 23.

113. BRAN, HIERONYM. DE. — L. Vorsterman sculptor. (s. Abth. VI. ohne Adr. ad 3. Platte 165.) Cat. d. N. 119.

114. DE LA FAILLE, D. ALEXANDER. — A. Lommelin sc. (s. G. Hendricx (dessen Adr. sowohl als die von Jac. de Man hier gelöscht wurde.) Forts. ad 106. Platte N. 109.) Cat. d. N. 34.

115. DELLA FAILLE — R. P. JOANNES CAROLUS. —

57) Zur Vermeidung irgend möglichen Irrthums oder einer Rückfrage sei noch ausdrücklich vermerkt, dass hier Jacobus Hamilton von Lishelius und nicht Balthasar Gerbier eingereiht ist, also letzterer gar nicht der Iconographie beizuzählen ist.

A. Lommelin sc. (s. Abth. VI. B. 2. Platte 156, mit beibehaltener Adresse: Jacobus de Man exc.) Cat. d. N. 35.

116. LE ROY D. JACOBUS — Eques. — A. Lommelin sc. (s. G. Hendricx Fortsetzung ad 112, Platte 115, mit beibehaltener Widmung und Adresse.) Cat. d. N. 24.

117. MIRABELLA, DOM. ANTHONIUS DE ZUNIGA ET DAVILA MARCHIO. — Conr. Waumans sc. (s. Meyssens Verlag V. A. ad 19. Platte 139 mit „Jacobus de Man exc.", auf den der Verlag zunächst übergegangen war, und der nun dessen Adresse fortdauernd beibehielt.) C. d. N. 27.

118. OPSTAL, ANTHONIUS VAN — s. n. ch. (s. Meyssens Verlag V. A., ad 22, Platte 142. ohne Adresse, dafür auf derselben Stelle jetzt: „Joan Meyssens fecit" zu lesen ist, welcher die Platte aus dem Verlage von J. de Man acquirirt hatte und sich nun als Stecher derselben nannte, auf der bisher nur der Name des Malers angegeben war.) Cat. d. N. 103.

119. (ORANIEN-NASSAU.) FREDERICO HENRICO D. G. Principi Arausionensium etc. — P. Pontius sc. (s. Verlag von G. Hendr. IV. B. ad 113. Platte 116. Die früheren Adressen C. v. d. Stock, dann auch G. H., sind aber gelöscht.) Des grossen Formats wegen kommt das Blatt hier nur mit Falten vor, damit es dem Buch angepasst werden konnte. Cat. d. N. 122.

120. ROGIERS, THEODORUS. — P. Clouet sc. (s. Verlag von Jac. de Man Abth. V. B. ad 6. Platte 157, und mit dessen Adresse unverändert beibehalten.) Cat. d. N. 104.

121. (SAVOYEN.) CAROLUS EMANUEL Dux Sabaudiae etc. Petr. Rucholle sc. (s. Meyssens Verlag Abth. V. A. 32, Platte 152; diese ging dann auf „Jac. de Man" über, der seinen Namen mit dem Beisatze „ex. Antuerpiae" darauf setzte, welche Signatur dann auch weiter unverändert geblieben ist.) Cat. d. N. 36.

122. (SAVOYEN.) Serenissimo Principi FRANCISCO THOMAE A SABAUDIA. — P. Pontius sc. (s. Gill. Hendr. Abth. IV. B. ad 116. Platte 119 nach gelöschter Adresse. Des grösseren Formats wegen musste das Blatt hier gefalzt werden.) C. d. N. 123.

123. SYMEN, PETRUS. — Lommelin sc.? (s. Abtheil. V. B. ad 8. Pl. 158. mit beibehaltener Adresse von Jacobus de Man; unverändert.) Cat. d. N. 105.

---

124. D. PHILIPP. IV. etc. (s. Abtheil. VI. ohne Adresse, B. 1. Platte 183. Nach P. P. Rubens, P. Pontius sc. unverändert, doch des grösseren Formats halber gleich den beiden folgenden Blättern gefaltet. Cat. d. N. 123.

125. D. ELISABETHAE BORBONIAE. — (s. Abth. VI. ohne Adr. B. ad 2. Platte 184. P. P. Rubens pinx., P. Pontius sc., sonst unverändert, nur die Falten bemerkbar.) Cat. d. N. 124.

126. D. FRANCISC. VILLANI A GANDAVO. (s. Abth. VI. ohne Adr. B. 3. Platte 185.) „Lucas François Pictor. Petr. van Schuppen sculpsit"; nur durch die Kniffe im Papier von den früheren Abdrücken allenfalls zu unterscheiden. Cat. d. Noms 125.

Bei dieser speciellen Angabe derjenigen 126 Blatt, welche die Auflage der Gebrüder Verdussen bilden, bedarf es wohl weiter keiner Abschrift des vorhin erwähnten „Catalogue des Noms des Portraits contenus dans ce Livre", und zwar um so weniger, als dieselben Platten noch einmal im Jahre 1759 abgezogen wurden, und dort am Schluss (Abtheil. XV.) mit ihren französischen Benennungen aufgezählt werden sollen, wobei auch die Reihenfolge der Bildnisse, die hier mit 1. Isabelle Claire Eugenie Infante d'Espagne par L. Vorsterman anfängt, worauf 2. Marie de Medicis, Mere de trois Rois par Pontius, und dann die fürstlichen Personen, Generale und Staatsmänner, Gelehrte, Künstler und Kunstfreunde folgen lässt — zuletzt van Dyck's Radirungen bringt, und am Schluss die grösseren Blätter liefert, — angemerkt werden soll. Da die Reagirung der Blätter in beiden Werken, obgleich völlig gleichen Inhalts, bedeutend von einander abweicht.

Die Ausgabe von Verdussen ist eine der bekanntesten. Schon Möhsen führt dieselbe S. 183 richtig an, ihm folgt Schetelig 4. St. S. 570 buchstäblich, dann auch Heller Lexicon 3. Bdchn. S. 91. ad IX., aber wohl mit dem unrichtigen, wenigstens für jetzt noch zweifelhaftem Vermerk: „Zwei Bände", bis das gedruckte Titelblatt zur Ansicht kommt. — Ebert N. 6538 setzt diese Auflage Antwerp. Verdussen oder Bruxelles auf 1728 an, und bemerkt, dass die Antwerpener Ausgabe bessere Abdrücke als die Brüsseler hat. —?

Für diese leicht hingeworfene Annahme findet sich jedoch nirgends eine Bestätigung, und obschon R. Weigel, Kunstlager-Catalog 27. Abtheil., S. 73, die nämlichen Worte wiederholt, so kann diesem Satze keine Klarheit abgewonnen und nur dem beigepflichtet werden, „dass die Ausgabe von Verdussen ohne Jahr zum Theil noch gute Abdrücke enthält." —

Im Catalogue raisonne de Mr. De la Motte Fouquet p. 41 heisst es in einer besonderen Anmerkung: „La quatrieme édition enfin différe de la troisieme en ce que le titre porte l'adresse de Verdussen et qu'on y lit: „numero centum et vigintiquatuor", pour numero centum. Les planches ont déja beaucoup souffert et les épreuves, tirées sur un papier françois ayant pour marque une fleur — de — lis très-grande, sont asses mauvaises."

Weber p. 48: „Au commencement du dix huitième siècle, les deux collections, celle de M. van den Enden et celle de

J. Meyssens, se trouvent réunies dans les mains des éditeurs H. et C. Verdussen à Anvers qui en publierent une édition en deux volumes, contenant cent-vingt quatre pièces, sans compter le buste de van Dyck qui sert de titre" etc. etc. — Les épreuves tirées sur un papier épais, marqué d'un lis sont très-mauvaises et tout au plus bonnes a donner une idée de la composition." — Diese Angaben rufen drei Monitas hervor:

a. Verdussen vereinigte bei seiner Auflage nicht den Verlag von M. v. d. Enden mit dem von J. Meyssens, sondern wie das namentliche Verzeichniss bekundet, bestand seine Sammlung aus 81 Platten Verlag M. v. d. Enden, 28 Gill. Hendr., 3 Jac. de Man, 1 L. Vorsterm., 8 ohne bekannter Adresse, und nur 5 Platten stammten von J. Meyssens her, indess die anderen nach Holland übersiedelten, wie es bei den folgenden fünf Auflagen (X—XIV) erwiesen wird.

b. Von einer Ausgabe bei Verdussen in 2 Theilen ist hier nichts bekannt geworden. Möglicherweise steht ein desfallsiger Vermerk auf dem gedruckten Titelblatt, was leider nicht aufzubringen war, aber aus dem „Catalogue des Noms" ist wenigstens eine solche Eintheilung nicht zu begründen.

c. Es sind hier nicht 124 Portraits, wie solches das gestochene Titelblatt angiebt, sondern, dasselbe ungerechnet, noch 125 Bildnisse, wie solche auch in dem Catalogue des Noms aufgeführt werden.

Dem unzertrennten Werke begegnet man im Kunstverkehr fast gar nicht mehr, denn die vereinzelten Blätter bringen im Handel und bei Auctionen bessere Preise, lassen sich auch nach gelöschten Adressen besser empfehlen, als beim Bestande der ganzen Sammlung, wo so leicht zu ermitteln ist, die wievielste Abdrucksgattung hier geboten wird. — Indess kam in der Nachlassauction des Divisionsauditeurs Würtemberg. Dresden, Juni 1843, unter N. 3372 die Ausgabe von Verdussen, vereinigt mit einer Auflage à la Haye 1728 (hier Abtheil. XIII), zusammen 176 Blatt, vor. — Schönes Exemplar in einem Lederbande. Da aber hier der gedruckte Titel der Ausgabe der Gebrüder Verdussen fehlte, so brachte der Buchbinder den Titel der zweiten Sammlung als Haupttitel nach vorn und liess dann das Register der ersten 125 Blätter folgen. — Bei Anfertigung des Verzeichnisses ist dieser Umstand entweder nicht bekannt gewesen oder übersehen worden, wodurch denn eine unsicher schwankende Annonce zu Tage kam. Galt nur 24 1/15 Tblr. — Auction Otto. Leipz. Mai 1852. N. 1357 bot 166 Bl. der berühmten Portraitsammlung oder der Iconographie des van Dyck an, mit dem Vermerk: „Diese reiche unübertroffene Sammlung befindet sich hier meistens in Abdrücken der vierten (?) Ausgabe, oder der von H. und C. Verdussen in 124 Blättern, welche zum Theil noch recht gut sind.

Die Eintheilung dieser Sammlung geschieht in 10 Classen: a) vom Meister selbst geätzt, b) Fürsten u. s. w. Von den Bildnissen, welche hier specificirt sind, fielen neun ganz aus, und zwar Alathea Talbot von Hollar, P. de Jode von Vorsterm., Rockocx von Pontius, Hieron. Bran von Vorsterm. und die fünf grossen Platten am Schluss von 121 bis 125 des Catalogs des Noms. — Diese Sammlung ward mit 50 Thlrn. bezahlt.

X. Antonii van Dyck. Konst-Kamer der allerschoonsten Portraiten van verscheyden Prinsen, Princessen, dorluglige Mannen, vermaarde Schilders en oudere. Amsterdam 1722. Roy. fol.

Nach Möhsen S. 183 (von wo der Titel entnommen) findet man hier die nämlichen 50 Bildnisse, welche in schnell auf einander folgenden fünf Auflagen (von 1722—1732) unter verschiedenen Titeln bekannt geworden sind. Keines der hier vereinigten Blätter trifft man weder in den Auflagen mit Hendricx Adresse ohne Jahrzahl, noch bei Verdussen an, vielmehr sind es lauter solche Platten, welche bei verschiedenen Verlegern vereinzelt herauskamen und erst nach 70jähriger Wanderschaft von einem speculativen Kunsthändler in Amsterdam zusammengebracht, dann nach Löschung der meisten Adressen noch einmal abgezogen und, in einem Bande zusammengestellt, unter obigem Titel herausgegeben wurden. — Es wird der Titel von Schetelig S. 569, Ebert N. 6538 und Heller Lex. 3. Bdchn. S. 90. ad VII. lediglich wiederholt, aber auch weiter von keiner Seite nähere Auskunft gegeben.

In Betracht, dass diese Ausgabe nicht vor Augen zu bekommen war, aber mit den nächstfolgenden gleichen Inhalt haben soll, wird, was den letzteren anbetrifft, auf die gleich nach Verlauf eines Jahres bei Jean Swart im Haag erschienene Auflage (XI.) verwiesen. —

XI. Le Cabinet des plus beaux Portraits de plusieurs Princes et Princesses, Hommes Illustres, fameux Peintres et autres. Faits par Antoine van Dyck Chevalier et Peintre du Roi. Que l'Auteur a fait graver a ses propres dépens, par les meilleurs Graveurs de son Temps. Cette Ouvrage peut aussi servir pour Supplement au Cabinet du Fameux van Dyck, imprimez à Anvers. Le prix est de 15 flor. — A la Haye chez Jean Swart. Libraire dans la Lange Poote. MDCCXXIII. gr. fol.

Möhsen S. 182, nach ihm Schetelig S. 570 und Heller Handb. ad VIII. geben den Titel nur abgekürzt an, namentlich ohne Erwähnung des Verlegers J. Swart, auf den es doch anzukommen scheint; blos „A la Haye 1723." — Der Inhalt wird übereinstimmend auf 50 Portraits, auch noch mit dem besonderen

Bemerken angezeigt, dass die Sammlung mit holländischem Titel: Amsterdam 1722. (hier X.) und die Auflagen Amsterd. 1728., und Gravenhagen gleichfalls 1728 (hier XII. und XIII.), ganz und gar die nämlichen Portraits vereinigt bieten.

Es hat ein Exemplar dieser Auflage aus der Königl. Kupferstichsammlung zu Berlin vorgelegen, was mit der Auflage, welche die Adresse von G. Hendricx ohne Jahrzahl auf dem Titelblatte führt, in einem Bande vereinigt ist, wie solches bereits vorhin bei Abschnitt VII. angezeigt wurde. — Auf das Titelblatt folgen sogleich die Kupfer, deren Reihenfolge aber weder durch ein Verzeichniss, noch durch eine Nummerirung der Blätter festgestellt wird, so dass nicht allein eine beliebige Rangirung, sondern auch selbst ein Umtausch willkürlich zu erzielen möglich wäre, ohne dem Titel zu nahe zu treten. In Betracht aber, dass mehrere Data den Inhalt übereinstimmend angeben, steht zunächst fest, dass diese Folge aus folgenden Platten zusammengestellt ist: Aus dem Verlage von

M. v. d. Enden	1
Gillis Hendricx	7
J. Meyssens	25
H. v. d. Borcht	1
L. Vorsterman	1
ohne bekannte Adresse	15
	giebt 50 Platten;

und dürfte daher folgende Nachweisung festzuhalten sein, die hier der leichteren Uebersicht halber alphabetisch geordnet geboten wird, mit Beifügung der Zahl, in welcher Reihenfolge sie in diesem Exemplar zusammengestellt sind.

Die meisten der älteren Adressen, namentlich die von J. Meyssens, sind beseitigt, zugelegt oder ausgeschliffen, dergestalt, dass bei einigen Blättern nur das Wort „excudit", bei anderen: „Antuerpiae excudit" mit oder ohne Jahreszahl, oder auch blos: „Cum priuilegio" stehen geblieben ist, wogegen aber einzelne aus noch älterer Zeit unverändert gelassen oder gar nun hinzugesetzt worden sind, da solche in der Kunstwelt guten Klang haben.

1. ARENBERGIAE, MARIA D. Gr. Princeps Comes. — P. Pontius sc. 1645. (s. Meyss. Verlag V. A. ad (1.) Platte 121; nach gelöschter Adresse nur noch „excudit Antuerpiae" stehen geblieben.) p. 7.

2. Dieselbe Fürstin. — Adr. Lommelin sc. (s. Abtheil. ohne Adr. VI. A. (1.) Platte 162.) p. 6.

3. ARUNDELIAE COMES, D. Thomas Howard. — W. Hollar fecit 1646. (Verlag von Meyss. V. A. (2.) Platte 122; die Adresse gänzlich gelöscht, so dass der Raum in der unteren Ecke leer bleibt.) p. 14.

4. Derselbe Graf. — Opera Vorstermanni (Abtheil. ohne Adr. VI. A. (2.) Pl. 163.) p. 21.

5. BARLEMONT, D. DNA MARIA DE. — Jac. Nefs sc. (Verl. Meys. v. A. 4. Platte 124; nach ausgeschliffener Adr. blieb nur „exc." noch stehen.) p. 30.

6. BISTHOVEN, R. P. JOANNES BAPTISTA DE. — A. Lommelin sc. (s. Abtheil. ohne Adr. VI. A. 3. Platte 164.) p. 42.

7. BLOIS, D. JOHANNA DE. — P. de Jode sc. (s. Verl. Hendr. III. IV. B. (102.) Pl. 106; unverändert mit der Adresse: Gillis Hendricx excudit.) p. 32.

8. BOLSWART, SCELTE A. — Adr. Lommelin sc. (s. Verl. Hendr. III. IV. B. 104. Pl. 107; mit beibehaltener Adr. Gillis Hendricx excudit.) p. 46.

9. BOURBONIUS, ANTHONIUS. — Petr. de Ballu sc. (s. Verl. Meyss. V. A. (5.) Pl. 125. — Der Name J. Meyssens verschwand und ist nur noch „excudit Antuerpiae" zu lesen.) p. 18.

10. CARLYENSIS, LUCIA PERCYE. Comes. — Petrus de Baillue sc. (s. Verl. Meyss. V. A. (6.) Pl. 126; der Name gelöscht, nur „excudit Antuerpiae" blieb. p. 19.

11. CAROLUS LUDOVICUS, D. G. Comes Palatinus. — W. Hollar fecit 1646. (s. Verlag Henricus van der Borcht Abtheil. V. E. (1.) Pl. 159. nach gänzlich gelöschter Adresse.) p. 8.

12. CAROLUS, D. Gr. Magnae Britaniae Rex; ohne Namen des Stechers, blos Joannes Meyssens excudit. (s. Verl. von Meyss. V. A. 7. Pl. 127; nach Beseitigung des Namens blieb nur „excudit." p. 9.

13. (Derselbe König von England.) — Adr. Lommelin sc. (s. Absch. ohne Adressen VI. A. 3. Platte 166.) p. 10.

14. (König Carl I. Gemahlin HENRICA MARIA. D. G. Regina. — Lommelin und Jos. Couchet sc. (s. Verl. von G. Hendricx III. IV. (Fortsetzung B. ad 105.) Platte 108; mit beibehaltener Adr. Gillis Hendricx exc.) p. 12.

15. (Dieselbe Königin.) — C. Waumans fecit et excudit. (s. Verl. Meyss. V. A. (8.) Pl. 128, und V. II. 1. mit unveränderter Adresse. p. 11.

16. CROÜO, MARIA CLARA DE. — Conr. Waumans sculpsit. (s. Verlag von Meyss. V. A. (9.) Platte 129; nur der Name bei der Adresse bis auf das steben gebliebene Wort „excudit" gelöscht.) p. 26.

17. (CUSANCE) BEATRIX COSANTIA. — Petr. de Jode sc. (s. Verl. Meyss. V. A. (10.) Pl. 160; hier der Name der Adresse fortgeschafft und nur „excudit Antuerpiae" stehen gelassen.) p. 31.

18. EE, FRANCISCUS VAN DER. — J. Meyssens fecit et excudit. (s. Verlag Meyss. V. A. (12.) Pl. 132; hier ist der Name des Stechers zwar beseitigt, doch immer noch leicht zu entziffern. Dagegen blieb „fecit et excudit" unangerührt.) p. 36.

19. FERDINANDUS III. D. G. Imperator Rom. — Corn. Galle Junior sc. (s. Verlag Meyss. V. A. (13.) Pl. 133. — Der Name des Verlegers ausgeschliffen, aber „excudit Antverpiae A°. 1649“ stehen gelassen.) p. 1.

20. FERD. III. UXOR, MARIA AUSTRIACA. — Corn. Galle jun. sc. (s. Verl. Meyss. V. A. 14. Pl. 134, ebenso blieb auch hier nur noch „excudit Antverpiae A°. 1649“ stehen.) p. 2.

21. HERTOGE, Messire JOSSE DE. — Jac. Neefs sc. (s. Absch. ohne Adressen. VI. A. (7.) Pl. 169.) p. 29.

22. HOLLANDIAE, HENRICUS RICHE, Comes. — Pet. Clouet sc. (s. Verlag von G. Hendricx (Absch. III. IV. B. 108.) Pl. III. mit ungeändert gebliebener Adr.: „Gillis Hendricx excudit.“) p. 20.

23. HONTSUM, ZEGERUS VAN. — A. Lommelin sc. (s. Verl. G. Hendricx. Absch. III. IV. (B. 109. Pl. 112.); auch hier wird die Adr. „G. Hendricx excudit“ beibehalten.) p. 40.

24. (LENOX) CATHARINA HOWARD, Excell^mi Ducis Livoxiae — Conjugis A. Lommelin sc. (s. Verlag G. Hendricx Absch. (III. IV. B. 111.) Pl. 114. mit der unveränderten Adr.: „G. Hendricx excudit.“) p. 16.

25. (LE ROI, PHILIPPE.) Ohne aller und jeder Unterschrift, selbst ohne Namen von P. Pontius, der das Blatt gestochen. (s. Absch. ohne Adr. VI. A. (9.) Pl. 170.) p. 49.

26. MALDERUS, D. JOANNES. — Adr. Lommelin sc. (s. Absch. ohne Adr. VI. A. (11.) Pl. 172.) p. 39.

27. MANSFELDIAE, ERNESTO, Principi et comiti. — Rob. van Voerst sc. (s. Absch. ohne Adr. VI. A. (12.) Pl. 173.) p. 4.

28. MARCQUIS GUILELMUS, Med. Doct. — Petr. de Jode sc. (s. Abschn. ohne Adr. VI. A. 13. Pl. 174.); fehlt in diesem Exemplar wohl nur zufällig, weil derselbe nach anderweitig ermittelten Notizen jedenfalls hier zu finden sein muss, doch ist seine Stelle durch das Bild des Malers Balthasar Gerberius — Bruxellas Prolegatus A°. 1631. — P. Pontius sc. (was übrigens gar nicht zur Iconographie gehört), behufs Complettirung der Zahl 50 ersetzt. p. 50.

29. MARSELAER, D. FREDERICUS DE. — Adr. Lommelin sc. (s. Absch. ohne Adr. VI. A. (14.) Pl. 175.) p. 35.

30. MONTFORT, D. JOANNES DE. — P. de Jode sc. (s. Verl. Meyss. V. A. (20.) Pl. 140. Von der gelöschten Adresse stehen geblieben: „excudit Antuerpiae.“) p. 24.

31. NASSOVIAE, D. JOANNES, Comes. — Lucas Vorsterm. (sc. et) exc. (s. Verlag von Vorsterman (Abschn. VI. G. 1.) Pl. 160. mit beibehaltener Adr.: Lucas Vor termann Exc.) p. 23.

32. NASSAVIA, ERNESTINA, Princeps Ligneana etc. Comes. — Mich. Natalis sc. (s. Verlag Meyss. (Abschn. V. A. 21.) Pl. 141. Nach Weglassung der Adresse nur „excudit Antuerpiae“ stehen gelassen.) p. 28.

33. (ORANIEN) FREDERICUS HENRICUS, D. G. Princeps Arausionensium. — Conr. Waumans sc. (s. Verlag Meyss. (Abschn. V. A. 23.) Pl. 143; ohne des Namens der Adresse nur „excudit“ noch zu lesen.) p. 27.

34. (Dessen Gemahlin) EMELIAE DE SOLMS, D. G. Princeps Arausionensium. — Conr. Waumans sc. (s. Verlag Meyss. (Abschn. V. A. 24.) Pl. 144; wie vorhin nur „excudit“ stehen gelassen.) p. 25.

35. PAPENHEIM, GODEFRIDUS HENRICUS, Comes de. — C. Galle sc. (s. Verl. Meyss. (V. A. 25.) Pl. 145. Von der Adresse nur noch „excudit“ zu sehen.) p. 3.

36. PHALSBURGAE, HENRICA LOTHARINGIAE Principissa. — Corn. Galle jun. sc. (s. Verl. Meyss. (V. A. 26.) Platte 146. Ebenso ohne Namen des Verlegers, nur „excudit“ geblieben.) p. 5.

37. PORTLANDIAE, DOM. HIERONYMUS Westonius Comes. — W. Hollar fecit aqua forti 1645. (s. Meyss. (V. A. 27.) Pl. 147. nach gelöschter Adresse.) p. 22.

38. PORTLANDIAE, Domina MARIA STUART Comitissa. — W. Hollar fecit Ao. 1650. Von der Adresse blieb nur noch das Wort „Antuerpiae“ stehen. (S. Meyss. (V. A. 28.) Pl. 143. p. 15.

39. RICHMOND, D. ELISABETHA Villiers Ducessa de Lenox et. — W. Hollar fecit. (s. Verl. Meyss. (Abschn. V. A. 30.) Pl. 150. Die Adresse bis auf das Wort „Antuerpiae“ beseitigt. p. 17.

40. ROBBERTUS, Princeps, Comes Palatinus Rheni. — Henricus Snyers sculp. (s. Verl. Meyssens (Abth. V. A. 31.) Pl. 151. — Die Adresse bis auf „excudit Antuerpiae“ ausgeschliffen.) p. 13.

41. SCRIBANIUS, R. P. Carolus Petr. Clouet sc. (s. Abschn. ohne Adresse. (VI. A. 16.) Pl. 177.) p. 41.

42. SEGHERS, D. GERARDO. — L. Vorstermann sc. (s. Verl. M. v. d. End. I. 11. (ad 64.) Pl. 64; in völlig unverändertem Zustande, mit der Adresse M. van den Enden exc.) p. 47.

43. SIMONS, QUINTINUS. — Pet. de Jode sc. (s. Abschn. ohne Adr. VI. (A. 17.) Pl. 178.) p. 43.

44. STEVENS, ADRIANUS. — A. Lommelin sc. (s. Abschn. ohne Adr. VI. (A. 18.) Pl. 179.) p. 37.

45. TAIE, Dominus ENGELBERTUS. — Corn. Galle jun. sc. (s. Verlag Meyss. Abschn. V. (A. 33.) Pl. 153. Hier ohne Namen des Verlegers; nur „excudit Antuerpiae“ verblieb.) p. 33.

46. URFEJUS, Dominus HONORIUS. — Petr. de Baillu sc. (s. Verl. Meyss. Abschn. V. (A. 34.) Pl. 154. Der Name des Verlegers und die beiden ersten Sylben von excudit sind gelöscht, so dass nur die letzten drei Buchstaben „dit“ noch deutlich zu erkennen sind.) p. 34.

47. VOS, PAULUS DE. — Bolswert sc. (s. G. Hendricx III. und IV. ad 93. Pl. 104 und Verlag von Meyss. Abschn. (V. A. 35), hier aber weder die eine, noch die andere Adresse mehr zu sehen.) p. 48.

48. WAEL, JOANNES DE. — A. Lommelin sc. (s. Abschn. ohne Adressen. VI. A. 20. Pl. 181.) p. 45.

49. WAEL, LUCAS ET CORNELIUS DE. — W. Hollar fecit 1646. (s. Verl. Meyss. Abschn V. A. 36. Pl. 155; hier nach Beseitigung der Adresse.) p. 44.

50. WAKE, D. ANNA. — Petr. Clouwet sc. (s. Abschn. ohne Adr. VI. A. 21. Pl. 182.) p. 38.

So wie dieses Verzeichniss ergiebt, sind von vier Personen allemal zwei Portraits geliefert: 1. u. 2. (Prinzessin Maria von Arenberg), 3 u. 4 (Graf Arundel), 12 und 13 (König Carl I.), u. 14 u. 15 (König Carl's Gemahlin). Doch sind dies acht verschiedene Platten, auch wohl jedesmal von verschiedenen Künstlern gestochen.

Uebrigens braucht man kein grosser Kunstkenner zu sein, um den Abdrücken ihre lange, vielbewegte Dienstzeit anzusehen.

XII. De Konst-Kammer der allerschoonsten Portraiten, geschildert door den vermaarden Antoni van Dyck. In S'Gravenhaage. 1728. fol.

Möhsen S. 183, nach ihm Schetelig S. 569, und weiter auch Heller S. 91. ad X., bemerken übereinstimmend, dass hier die nämlichen fünfzig Bildnisse angetroffen werden, welche 1722 mit gleichfalls holländischem Titel zu Amsterdam, dann 1723 mit französischem Titel im Haag erschienen waren, und später noch in unveränderter Weise im Jahre 1728 und 1732 (hier XIII. u. XIV.) wiederholt aufgelegt wurden. — Ebert N. 6538 hebt diese holländische Ausgabe vom Jahre 1728 gleichfalls hervor, während aber Brunet ihrer nicht gedenkt. — Die Gravenhaager Auflage hat sich nach Graden sehr selten gemacht, denn der Verlag war in demselben Jahre auch noch in anderen Händen, wonach kein ergiebiger Betrag aus dem Abdrucke der Platten sich annehmen liesse.

Die Existenz wird jedoch bestätigt durch die Nachlassauction des Professor Michael Richey zu Hamburg im Juni 1763, wo gleich ad 1: „De Konst-Kamer van 49 der allerschoonste Portraitter, geschildert door den vermaarden Antoni van Dyck. in's Gravenhage 728. f. maj. in saubern Franzband angekündigt wurde und für 34 Mark 2 S. fortging.

XIII. Le Cabinet des plus beaux Portraits de plusieurs Princes et Princesses, Hommes Illustres, fameux Peintres et autres fait par le fameux Antoine van Dyck, Chevalier et Peintre du Roi. Que l'auteur a fait graver à ses propres dépéns, par les meuilleurs Graveurs de son Temps. — Cette ouvrage peut aussi servir pour Supplement au Cabinet du Fameux van Dyck. Imprimez à Anvers. — — A la Haye. Chez Alberts et van der Kloot. MDCCXXVIII.

Diese Auflage, deren Möhsen S. 183 nur ganz beiläufig erwähnt, scheint noch am meisten bekannt und verbreitet zu sein. Solche hat denn auch Schetelig vorgelegen, und wird in dessen iconographischer Bibliothek 4. Stück von S. 571 bis 579 nicht allein mit vollständigem Titel aufgeführt, sondern jedwedes Blatt der Reihenfolge nach mit ausführlicher Unterschrift angezeigt. — Ebenso giebt Heller Lexicon 3. Bdchn. S. 91. ad XI buchstäblich den Titel wieder, wie solcher nach einem Exemplar aus der Sammlung des Divisionsauditeurs Würtemberg mit diplomatischer Genauigkeit hier wiedergegeben wurde. — Letzteres war mit einem Exemplar der Ausgabe der Gebrüder Verdussen in einem Bande vereinigt, wie solches am Schlusse des Abschnitts IX, bei Erwähnung der Nachlassauction, Dresden Juni 1843, angezeigt wurde, wo unter N. 3372 im Ganzen 175 Blatt bei abgekürzter Anführung obigen Titels geboten wurden, welcher aus Mangel des gedruckten Titels zu dem Hauptwerke an dessen Stelle voran gesetzt war.[58]) Auch diese Auflage hat weder Text, noch Inhaltsverzeichniss, doch enthält sie genau dieselben fünfzig Bildnisse, welche bei der Auflage von J. Swart (hier Abschn. XI) speciell nachgewiesen sind, indess, da solche weder dort, noch hier nummerirt sind, in einer ganz anderen Reihenfolge, doch ist der Schlüssel weder zu der einen, noch zu der anderen Rangirung zu ermitteln möglich gewesen. In Betracht aber, dass das von Schetelig beschriebene Exemplar auf das Gewissenhafteste mit dem genau bekannten Exemplar aus Würtemberg's Nachlasse übereinstimmt; so möge bei dem folgenden alphabetischen Verzeichniss die Folioseite angeben werden, auf der das Blatt in der Auflage von Alberts et van der Kloot gefunden wird.

1. MARIE von ARENBERG. — P. Pont. sc. fol. 18.
2. Dieselbe. — A. Lommelin sc. fol. 6.
3. THOMAS, ARUNDEL. — W. Hollar fec. fol. 49.
4. Derselbe. Vorsterm. sc. fol. 37.

58) Der Verfasser des Catalogs vom Divisionsauditeur Würtemberg hat diesen Umstand nicht hervorgehoben, und giebt das Titelblatt an unrechter Stelle jedenfalls zu Missverständnissen Veranlassung. Ebenso kann nicht unbemerkt gelassen werden, dass der Name Gaywood nicht den Stechern beizuzählen ist, welche für die Iconographie arbeiteten, obschon er viele Portraits copirte.

5. MANA DE BARLEMONT. — J. Nefs sc. fol. 26.
6. R. P. JOAN. BISTHOVEN. — A. Lommelin sc. fol. 34.
7. D. JOHANNA DE BLOIS. — P. de Jode sc. f. 28.
8. SCELTE A BOLSWART. — A. Lommelin sc. f. 47.
9. ANTHONIUS BOURBONIUS. — Petr. de Ballu sc. f. 19.
10. Gräfin CARLISLE. LUCIA PERCY. — P. de Baillu sc. f. 12.
11. CARL LUDOVICUS Comes Palatinus. — W. Hollar fec. f. 46.
12. CARL I. von Grossbrittanien. — Ohne Namen des Stechers. f. 21.
13. Derselbe. — A. Lommelin sc. f. 11.
14. König CARL I. Gemahlin HENRICA MARIA. — Couchet et Lommelin sc. f. 42.
15. Dieselbe. — Hier ohne Namen des Stechers. f. 22.
16. CROY, MARIA CLARA DE. — C. Waumans sc. f. 10.
17. BEATRIX COSANTIA. — P. de Jode sc. f. 14.
18. EE, FRANCISCUS VAN DER. — J. Meyssens fec. et excudit. f. 40.
19. FERDINANDUS III. Imperator. — Corn. Galle j. sc. f. 1.
20. FERD. III. Uxor MARIA AUSTRIACA. — C. Galle j. sc. f. 2.
21. JOSSE DE HERTOGE. — J. Neeffs sc. f. 29.
22. HOLLANDIAE, HENR. RICHE Comes. — P. Clouet sc. f. 41.
23. HONTSUM, ZEGERUS VAN. — A. Lommelin sc. fol. 35.
24. (LENOX) CATHARINA HOWARD. — A. Lommelin sc. f. 16.
25. (LE ROY, PHILIPPE.) (Pontius sc.) Bei Schetelig: „Eine ungenannte Mannsperson hält die Hand auf einen Hundekopf. f. 43.
26. MALDERUS, JOAN. — A. Lommelin sc. f. 45.
27. MANSFELD, ERNSET Graf. — Rob. van Voerst sc. f. 13.
28. MARCQUIS GUIL., Med. Doctor. P. de Jode sc. f. 39.
29. MARSELAER, D. FREDERICUS DE. — A. Lommelin sc. f. 25.
30. MONTFORT, D. JOANNES DE. — P. de Jode sc. f. 50.
31. NASSAU, D. JOANNES Comes. — L. Vorsterman exc. f. 38.
32. Dessen Gemahlin ERNESTINA, Princeps Ligneana. — Mich. Natalis sc. f. 30.
33. (ORANIEN), FREDERICUS HENRICUS. — C. Waumans sc. f. 3.
34. Dessen Gemahlin EMELIA DE SOLMS. — C. Waumans sc. f. 20.
35. PAPENHEIM, GODEFR. HENRICUS Comes. — C. Galle sc. f. 23.
36. PHALSBOURG, HENRICA LOTHARINGAE, Principissa. — Corn. Galle jun. sc. f. 4.

37. PORTLAND, DOM. HIERONYM. WESTONIUS. — W. Hollar fec. fol. 27.
38. Dessen Gemahlin MARIA STUART. — W. Hollar fec. f. 8.
39. RICHMOND, ELISABETH VILLIERS. — W. Hollar fec. f. 24.
40. ROBBERTUS, Comes Palatinus Rheni. — Henr. Snyers sc. f. 15.
41. SCRIBANIUS, R. P. CAROLUS. — P. Clouet sc. f. 33.
42. SEGHERS, D. GERARDO. — L. Vorsterman sc. f. 17.
43. SIMONS QUINTINUS. — P. de Jode sc. f. 7.
44. STEVENS, ADRIAN. — A. Lommelin sc. f. 48.
45. TAJE, DOM. ENGELBERTUS. — Corn. Galle jun. sc. f. 31.
46. URFEJUS, DOM. HONORIUS. — P. de Baillu sc. f. 9.
47. VOS, PAUL DE. — Bolswert sc. f. 36.
48. WAEL, JOANNES DE. — A. Lommelin sc. f. 5.
49. WAEL, LUCAS und CORNELIUS DE. — W. Hollar fec. f. 44.
50. WAKE, D. ANNA. — Petr. Clouwet sc. f. 32.

Zum Schluss dieses Abschnittes möchten noch einige ermittelte Nachrichten über diese Auflage hier wohl am Platze sein.

Im Intelligenzblatt zur Allgem. Literatur-Zeitung vom Jahre 1790 wurde diese Ausgabe vom Jahre 1728 mit 50 Bildnissen für $9^1/_2$ Thlr. feil geboten. — Brunet IV. p. 565. N. 30455 hebt die beiden Auflagen von Verdussen (IX.) als 1. und diese von Alberts als 2. Theil hervor, will aber bei der letzteren nur 49 Portraits wissen, und taxirt beide zusammen auf 30—48 Francs. — Auct. Ctesse Einsiedel. Dresd. Mars 1833. Vol. I. Apendix N. 24: „Le Cabinet des plus beaux portraits. A la Haye 1728. 43 feuilles. Epreuves posterieures." Zwar fehlten an der vollen Zahl 7 Blatt, indessen waren alle „sechs" von W. Hollar zur Stelle, und doch hatten sie nur $1^3/_8$ Thlr. geholt; mithin galt jedes Portrait im Durchschnitt noch keinen Silbergroschen. Das ist denn doch wirklich mehr, als der sparsamste Kunstfreund verlangen kann! —

Die Sammlung erfreute sich zu seiner Zeit gewiss vieler Theilnahme; dies bekunden die schnell aufeinander folgenden Auflagen und das in kurzen Zeiträumen vorgekommene Wechseln der Verlagsadressen. Kaum waren inmittelst vier Jahre verflossen, so erschien in Amsterdam die fünfte Auflage der 50 Platten, und zwar gleichzeitig unter französischem und holländischem Titel.

XIV. Le Cabinet de plus beaux Portraits de plusieurs Princes et Princesses, hommes illustres fameux Peintres Ouvrage qui sert de supplement au Cabinet du fameux Van Dyck. Imprimée à Anverse. — Amsterdam chez Mortier 1732. fol., dann auch holländisch:

De Konst-Kamer der allerschoonste Portraiten van verscheide Prinssen and Prinsessen, Doorlugtige Mannen, vermaarde Schilders en andere. Geschildert door den vermaarden Antoni van Dyck, Ridder en Schilder des Konings. Welke den Autheur zelve heeft laten snyden op zyn eigen Kosten, door de beste Meesters van zyn tydt. Dit Werk kan ook dienen tot vervolg van de Konst-Kamer van van Dyck, gedruckt te Antwerpen. — Te Amsterdam, by Joh. Covens en Corn. Mortier. 1732. fol.

Möhsen hat diese Ausgabe vom Jahre 1732 weder mit dem französischen, noch mit dem holländischen Titel bei Aufzählung der verschiedenen Auflagen der Iconographie van Dyck's S. 183 seines Werkes aufgeführt, obschon er dieselbe wenigstens unter dem französischen Titel gekannt haben muss, denn in dem Catalogus iconum Medicorum p. 84 heisst es wörtlich: „Guil. Marcquis Antverp. Med. Doct. aet. 36. N. 1640: Antv. Dyck pinx. P. de Jode sculp. v. Le Cabinet des plus beaux Portraits &c. par van Dyck a Amsterd. 1732. fol."

Schetelig S. 577 bemerkt bei Anführung dieser Stelle aus Möhsen, dass er über die Ausgabe von 1732 nirgend einige Nachricht fände."

Heller Lex. 3. Bdchn. S. 91. ad XII. giebt nur den französischen Titel, wie solcher im Eingange angezeigt wird, wobei man aber doch vermuthen möchte, dass er hier in etwas abgekürzt erscheint. Indess, wo trifft man durchweg vollständige Auskunft, wie im

Kunstcatalog von Rud. Weigel N. 7708, woher der holländische Titel genommen ist; hatte nun auch noch die Anmerkung:

„Enthält 50 Blätter von den gleichzeitigen, gleichberühmten Stechern C. Galle und C. Galle jun., P. Pontius, A. Lommelin, C. Waumans, W. Hollar, H. Snyers, P. de Baillu, R. v. Voerst, M. Natalis, L. Vorsterman, P. Clouet, J. Meyssens, P. de Jode, J. Neeffs, A. v. Dyck selbst und anderen gestochen, als 2. Theil dieser berühmten Sammlung. Spätere Ausgabe der grösstentheils gut erhaltenen Platten, wo die Adressen zugelegt." —

Hiermit schwindet wohl darüber jeder Zweifel, dass diese Auflage irgend andere Portraits enthalten könnte, als solche, wie sie bei Joan Swart (XI.) und Alberts et van der Kloot (XIII.) specificirt sind. Allenfalls wäre nur etwa zu bemerken, dass der Name „van Dyck's als Stecher" in dieser Sammlung wohl nicht vorkommt, dann aber auch nicht „alle Adressen zugelegt sind" — wie es die namentlichste Liste näher darthut. Dieses interessante Exemplar war mit der Auflage: „Antverp. Gillis Hendricx excudit ohne Jahrzahl" mit 111 Bl. (hier VIII.), welche als erster Theil angenommen wurde, in einem Bande vereinigt, und sollten sonach 161 Portraits nur 15 Thlr. kosten! Ein so mässiger Preis dürfte jetzt, nach zwanzigjährigem Zeitlauf jener Offerte, wohl nicht mehr zu erzielen sein, nachdem die Kunstkenner den hohen

Werth van Dyck'scher Bildnisse erkannten und nach dem Besitz der Blätter trachteten.

Von dem weiteren Verbleib der funfzig Platten aus den Auflagen X—XIV. fehlt von nun ab jede Nachricht.

Um die Mitte des 18. Jahrhunderts kamen sämmtliche Kupferplatten aus dem Verlage von H. et C. Verdussen (IX.) nur noch einmal in Anwendung, und zwar als Beilagen zu den Lebensbeschreibungen berühmter Personen aus dem 17. Jahrhundert. Das Werk in französischer Sprache führt folgenden Titel auf dem ersten Blatte (denn ein Haupttitel, der beide Theile umfasst, fehlt wenigstens in dem vorliegenden, anscheinend completten Exemplar von schöner Erhaltung aus dem Kunstlager des Herrn Rud. Weigel in Leipzig.)

XV. ICONOGRAPHIE ou Vies des HOMMES ILLUSTRES du XVII. Siècle. Tome premier. —

als sogenannter Schmutztitel, dann aber auf dem zweiten Blatte:

ICONOGRAPHIE — ou Vies — des HOMMES ILLUSTRES du XVII. Siècle — ecrites par M. V** — avec les portraits peints — par le fameux ANTOINE VAN DYCK — et gravées sous sa direction — TOME PREMIER — contenant — les Vies des Princes, Ducs — Comtes, Genereaux &c.

(Gut gestochene Vignette: Ein sitzender Knabe zwischen einem liegenden Schafe und einem Bocke hält mit gehobenen Armen, auf seinen Kopf gestützt, ein rundes Medaillon mit der Büste des gehörnten, laubumkränzten Waldgottes, den sein Attribut — die Panpfeife bezeichnet.)

A AMSTERDAM & A LEIPZIG. — Chez ARKSTEE & MERKUS. — MDCCLIX.

Für die zweite Abtheilung sind wiederum rechten Orts zwei Titelblätter geliefert:

Das eine mit der kurzen Bezeichnung in schwarzen Lettern: „Iconographie — du XVII. Siècle." Tome second.

Das andere, roth und schwarz gedruckt, entspricht buchstäblich dem ersten Theile von Anfang: „ICONOGRAPHIE bis sous sa direction", und auch der Schluss mit der Adresse der Verleger, nächst der Jahreszahl, sind unverändert beibehalten, nur heisst es hier statt „Tome premier bis Generaux &c." jetzt

TOME SECOND — contenant — Les Vies des Peintres, Sculpteurs, graveurs — Architectes et autres artistes.

und darunter aber auch eine andere Vignette, nämlich:

(Neben einer oben gewölbten offenen Arcade, welche die Aussicht nach grossartigen Gebäuden gewährt, steht zur Linken ein alter Schäfer, und zu seinen Füssen ein Ziegenbock. Vor ihm sitzt an der Erde ein junger Mann in voller Lebenskraft, nur die Lenden mit einem Tuche verhüllt; er stützt den rechten Arm, in welchem er die Panflöte hält, auf einen Stein, indess der linke, nachlässig über den Körper gelegt, nach der Erde zu herabsinkt. Sein Auge ist aufmerksam nach rechts zu gewendet, wo an der anderen Seite des thorartigen Bogens ein zweiter junger Mann, auf einem Steine sitzend, die Panpfeife bläst. Zu seinen Füssen sitzt ein grosser Hund, dem die Musik nicht zu behagen scheint, indem er den Kopf ganz flach rechts zu abwendet.)

Was nun den Text anbelangt, so folgt gleich auf den Haupttitel des 1. Theils, auf einem besonderen Blatte: „PREFACE" mit der Einleitung:

L'estime que le public éclairé fait des productions du célebre Chevalier Antoine van Dyck, l'empressement avec les quels les amateurs de peinture et de gravure saisissent tout ce qui existe de ce rare artiste & principalement ses Portraits, en quoi il exelloit sur tous les peintres ses contemporains, etoient des motifs plus suffisants, pour engager les possesseurs des planches originals a publier cette collection d'estampes, nommée communement: Le Cabinet de van Dyck, gravé en partie par lui même, le reste sous ses yeux et a ses frais, par les habiles graveurs, qu'il y avoit en Flandre de son temps, mais les curieux prennent, un intérêt si particulier, de le posseder tel quil est en soi même, ils ont temoigné pendant plusieurs années un desir empressé de connoitre c'eux qu'il y a immortalisé."

Dann werden weiter die Schwierigkeiten hervorgehoben, welche dem Unternehmen entgegentreten, die Lebensgeschichte der abgebildeten Personen zu liefern; den Schluss der Vorrede machen die Worte aus: „Dailleurs rien n'a été épargné pour rendre cet ouvrage interessant et capable de plaire aux curieux, qui l'ont sollicité, tant par la beauté des Portraits, que par celle du papier et du caractere." —

Das nun folgende Blatt bringt „Table des Portraits dans le premier (und weiter: dans le second) Volume. Darauf beginnt der Text mit Gustave Adolphe pag. 1 und geht für die beigefügten 55 Portraits bis p. 108, wo Pierre Symens den Schluss macht. Der zweite Theil beginnt nächst neuer Paginirung mit P. P. Rubens und endigt bei 70 Bildnissen auf pag. 132 mit Adam de Coster. Bemerkenswerth bleibt die Einrichtung, dass die Bezeichnung der Textblätter nur auf der Rückseite mit geraden Zahlen angebracht ist, indess auf den Vorderseiten beim jedesmaligen Beginn der Biographien die ungerade Zahl fortgelassen ist. — Der erste Theil zeigt die Custosbuchstaben A bis Dd. 2, der zweite dagegen A bis Kk. 2.

Die folgende Liste stimmt vollständig mit der Ausgabe der Gebrüder Verdussen (Abschn. IX). Nur ist hier ein Blatt weniger, indem das dort mitgerechnete Titelblatt, gestochen von Jac. Neeffs, welches die Büste van Dyck's ziert, zurückbehalten wurde.

Das Verzeichniss wird hier genau so wiedergegeben, wie es im Buche steht, die diesseitigen, auf das Portrait bezüglichen Bemerkungen aber in Parenthese gestellt, und die Reihenfolge, welche das Bild bei Verdussen einnimmt, mit V. 1 bis 125 bezeichnet.

Table
des PORTRAITS, contenus dans le premier Volume.

1. GUSTAVE ADOLPHE, dit le grand Roi de Suede. p. 1. V. 4.
2. MARIE DE MEDICIS, Reine de France. p. 5. V. 2.
3. GASTON, JEAN BAPTISTE, Duc d'Orléans. p. 7. V. 9.
4. MARGUERITE, Princesse de Lorraine Duchesse d'Orléans. p. 9. V. 22.
5. PHILIPPE IV., Roi d'Espagne. (Rubens p., gr. fol.; gefalzt.) p. 11. V. 123.
6. ELISABETH DE BOURBON, Reine d'Espagne. (Rubens p., gr. fol.; gefalzt.) p. 13. V. 124.
7. DON FERDINAND D'AUTRICHE, Cardinal, Gouverneur des Pays Bas. (A. Lommelin sc.) p. 15. V. 3.
8. ISABELLE CLAIRE EUGENIE, Infante d'Espagne, Gouvernante des Pays Bas. p. 17. V. 1.
9. CHARLES EMANUEL, dit le Grand Duc de Savoye, Prince de Piemont. (Petr. Ruchelle sc., Jac. de Man exc. Antverp.) p. 19. V. 26.
10. 11. THOMAS FRANÇOIS DE SAVOYE, Prince de Carignan, Grand maitre de France, deux fois. p. 21.
(Beide Blätter P. Pontius sc., das eine gr. fol. gefalzt, das andere gewöhnlich Format.) V. 121 und 6.
12. WOLFGANG GUILLAUME, Comte Palatin du Rhin, Duc de Bavière. (Neuburg.) p. 23. V. 13.
13. FREDERIC HENRI, Prince d'Orange et de Nassau. (P. Pont. sc., C. van der Stock exc. gr. fol. gefalzt.) p. 25. V. 122.
14. CHRISTIAN, Duc de Brunswick et Lunebourg. p. 27. V. 10.
15. JEAN, Comte de Nassau, Gouverneur de la Province de Gueldre. (P. Pontius sc. wird im Texte wohl nur irrthümlich für das Portrait des Johannes senior gehalten, der aber, 1531 oder 1535 geboren, schon 1606 starb.) p. 29. V. 15.
16. ALBERT WENCESLAS EUSEBE DE WALLENSTEIN, Duc de Fridland, de Sagan. p. 31. V. 18.
17. FRANÇOIS DE MONCADE, Marquis d'Aytone, Gouverneur des Pays Bas. p. 33. V. 20.

18. AMBROISE SPINOLA, Marquis de Venafre et de Los Balbases, Capitaine Général des Armèes Espagnoles. p. 35. V. 11.

19. ALBERT, Prince de Barbançon, Comte d'Aremberg, Chevalier de la Toison d'Or. p. 37. V. 5.

20. GENEVIEVE D'URFE, veuve de Charles Alexandre Duc de Croy. p. 39. V. 21.

21. Dame ALATHÉ TALBOT, Comtesse d'Arundel. p. 41. V. 23.

22. JEAN DE TSCERKLAS, Comte TILLY de Marbois, Général des armées de l'Empereur. p. 43. V. 7.

23. Dom ALVAREZ BAZAN, Marquis de St. Croix, Admiral d'Espagne. p. 45. V. 12.

(P. Pontius sc. Zu diesem Portrait des Sohnes liefert der Text wiederum unrichtiger Weise die Lebensgeschichte des Vaters, der aber schon 1588 starb.)

24. EMANUEL FROCKAS PERERA ET PIEMENTEL, Comte de Feria. p. 47. V. 8.

25. Dom CHARLES DE COLONNE, Général au Service du Roi d'Espagne. p. 49. V. 16.

26. Dom DIEGUE PHILIPPE DE GUSMAN, Marquis de Leganes, Gouverneur de Milane. p. 51. V. 14.

27. JAQUES MARQUIS DE HAMILTON, Grand Ecyer de Sa Majeste Britanique. (J. de Man exc.) p. 53. V. 25.

28. Dom LOELIUS BRANCACCIO, Marquis de Monte Silvano, Chevalier de Malte. p. 55. V. 17.

29. PHILIPPE HERIBERT, Comte de Pembroke et de Montgommeri Chevalier de la Jarétière. p. 57. V. 19.

30. ANTOINE de Zuniga et d'Avila, Marquis DE MIRABELLE, Comte de Branteville. (J. de Man exc.) p. 59. V. 27.

31. ANTOINE DE TRIEST, Evèque de Gand. p. 61. V. 32.

32. FRANÇOIS DE GAND VILLAIN, Baron de Bassenghien, Evèque de Tournay. (Lucas François pinx., van Schuppen sc., gr. fol., in Falten gelegt.) p. 63. V. 125.

33. CESAR ALEXANDRE SCAGLIA, Abbé de Staffarde. p. 65. V. 30.

34. AUBERT LE MIRE, Doyen d'Anvers prémier aumonier et Bibliothecaire de l'Archeduc Albert. p. 67. V. 37.

35. JAQUES LE ROY, Baron du St. Empire, Seigneur d'Herbaix, Président de la Chambre des Comples de Brabant. (A. Lommelin sc., Gillis Hendricx exc. 1654.) p. 69. V. 24.

36. NICOLAS ROCKOX, Chevalier Bourgemaitre de la ville d'Anvers. p. 71. V. 120.

37. NICOLAS CLAUDE FABRI DE PEIRESC. Conseiller du Parlement d'Aix. p. 73. V. 36.

38. KENELME DIGBY, Chevalier Anglois. p. 75. V. 31.

39. ALEXANDRE DELLA FAILLE, Ancien Gentilhomme, Echevin de la ville d'Anvers. p. 77. V. 34.
40. JEAN CHARLES DELLA FAILLE, Jésuite, Professeur des Mathematiques à Madrid. (A. Lommelin sc., J. de Man exc.) p. 79. V. 35.
41. ANTOINE DE TASSIS. Chanoine d'Anvers. p. 81. V. 33.
42. JEAN DE WOUWER, Chevalier, Conseiller de la ville d'Anvers. p. 83. V. 45.
43. PAUL HALMALE, Ancien Gentilhomme, Echevin de la ville d'Anvers. p. 85. V. 42.
44. CONSTANTIN HUYGENS, Seigneur de Zuylichem. p. 87. V. 43.
45. GASPARD GEVART, Jurisconsulte. Historiographe de l'Empereur, Greffier d'Anvers. p. 89. V. 44.
46. DIDIER ERASME DE ROTTERDAM. p. 91. V. 116.
47. JUSTE LIPSE, Historiographe de Sa Majesté Catholique. p. 93. V. 28.
48. ERYCE PUTEAN, Historiographe de Sa Majesté Catholique. p. 95. V. 40.
49. DIODORE TULDEN, Jurisconsulte et Professeur du Roi dans l'Universite a Louvain. p. 97. V. 29.
50. PIERRE STEVENS, Grand Aumonier de la ville d'Anvers curieux de tableaux. p. 99. V. 46.
51. ANTOINE CORNELISSEN, Curieux en peinture. p. 101. V. 69.
52. CORNEILLE VAN DER GEEST, curieux en tableaux. p. 103. V. 91.
53. JAQUES DE CACHIOPIN, curieux en tableaux. p. 105. V. 75.
54. JÉROME DE BRAN, Capitaine et Agent de l'Empereur à Bruxelles. (Ohne Namen des Malers, L. Vorsterm. sc.; grösser Folio, als die anderen Blätter, aber nicht gekniffen.) p. 107. V. 119.
55. PIERRE SYMEN, de Bruxelles. (Jac. de Man exc.) p. 108. V. 105.

Table

des PORTRAITS contenus dans le second Volume.

56. PIERRE PAUL RUBENS, Chevalier Peintre. p. 1. V. 49.
57. ANTOINE VAN DYCK, Chevalier et Peintre. (L. Vostermann sc.) p. 5. V. 50.
58. MARIE RUTEN, Femme d'Antoine van Dyck. (S. Bolswert sc.) (In der Biographie manches unrichtig.) p. 7. V. 51.
59. FRANÇOIS FRANCK, Peintre. (v. Dyck fecit.) p. 9. V. 114.

60. JEAN SNELLINKS, Peintre, gravé à l'eau forte par van Dyck. p. 11. V. 118.
61. ———— le même gravé p. P. de Jode., auch p. 11. V. 61.
62. ADAM VAN OORT, Peintre. p. 13. V. 108.
63. JEAN DE WAEL, Peintre. (v. Dyck fecit aq. forti.) p. 15. V. 117.
64. HENRI VAN BAELEN, Peintre. p. 17. V. 100.
65. MICHEL JEAN MIREVELT, Peintre Hollandois. p. 19. V. 63.
66. WENCESLAUS KOEBURGER, Peintre de l'Archeduc Albert (Coeberger). p. 21. V. 38.
67. SEBASTIEN FRANCK, Peintre. (Vrancx.) p. 23. V. 66.
68. MARTIN PEPYN, Peintre. p. 25. V. 59.
69. FRANÇOIS SNYDERS. Peintre d'Animaux. (Jac. Neeffs sc.) p. 27. V. 107.
70. DEODAT DELMONT, Chevalier et Peintre. p. 29. V. 47.
71. JEAN DE RAVENSTEIN, Peintre. p. 31. V. 81.
72. JOSSE DE MOMPER, Peintre, gravé à l'eau forte par van Dyck. p. 33. V. 110.
73. ———— Le même gravé par Vorsterman, auch p. 33. V. 62.
74. GASPAR DE CRAYER, Peintre du Cardinal Infant Ferdinand d'Espagne. p. 35. V. 55.
75. SIMON VOUET, premier peintre du Roi de France. p. 37. V. 72.
76. ADRIEN STALBENT, Peintre. p. 39. V. 57.
77. CORNEILLE POELENBURG, Peintre. p. 41. V. 78.
78. JEAN WILDENS, Peintre. p. 43. V. 79.
79. HENRI STEENWYCK, Peintre. p. 45. V. 73.
80. GÉRARD HONTHORST, Peintre. p. 47. V. 89.
81. GERARD SEGHERS, Peinte d'Anvers. (P. Pont. sc.) p. 49. V. 52.
82. PIERRE SNAYERS, Peintre. p. 51. V. 67.
83. JAQUES JORDAENS, Peintre. p. 53. V. 53.
84. LUC. VAN UDEN, Peintre. p. 55. V. 83.
85. THEODORE ROMBOUTS, Peintre. p. 57. V. 86.
86. CORNEILLE SCHUT, Peintre. p. 59. V. 60.
87. GUILLAUME DE VOS, Peintre. (Bolswert sc.) p. 61. V. 106.
88. CORNEILLE DE VOS, Peintre. (Vorsterm. sc.) p. 63. V. 74.
89. SIMON DE VOS, Peintre. p. 65. V. 56.
90. PAUL DE VOS, Peintre. (Lommelin sc.) p. 67. V. 65.
91. PIERRE BREUGHEL, dit le jeune, Peintre. (v. Dyck fec.) p. 69. V. 111.
92. THEODORE VAN LOON, Peintre. p. 71. V. 87.
93. ANTOINE VAN OPSTAL, Peintre. p. 73. V. 103.
94. HORATIUS GENTILESCUS, Peintre italien. p. 75. V. 68.

95. PALAMEDES, PALAMEDESSEN, STEVENS, Peintre. p. 77. V. 84.
96. DANIEL MYTENS, Peintre. p. 79. V. 71.
97. JEAN BREUGHEL, Peintre. (A. v. Dyck fec. aq. forti.) p. 81. V. 115.
98. ANDRÉ VAN ERTVELT, Peintre. p. 83. V. 77.
99. JUSTE SUTERMANS, Peintre. (A. v. Dyck fec. aq. forti.) p. 85. V. 109.
100. FRANÇOIS FRANCK, dit le jeune, Peintre. (G. Hondius sc.) p. 87 V. 70.
101. CHRISTOFLE VAN DER LAENEN (LAEMEN). (P. Clouet sc.) p. 89. V. 76.
102. JEAN LIEVENS, Peintre. p. 91. V. 58.
103. ADRIEN BROUWER, Peintre. p. 93. V. 54.
104. CORNEILLE SACHTLEVEN, Peintre. p. 95. V. 90.
105. ARTUS WOLFART, Peintre. p. 97. V. 64.
106. JAQUES CALLOT, Graveur. p. 99. V. 99.
107. JEAN BAPTISTE BARBÉ, Graveur. p. 101. V. 96.
108. LUC. VORSTERMAN le Pére, Graveur, gravé à l'eau forte par A. van Dyck. p. 103. V. 112.
109. ——— Le même gravé p. Vorsterman (le jeune). auch p. 103. V. 94.
110. PIERRE DE JODE, dit le Vieux, Graveur. (Vorsterm. sc.) p. 105. V. 92.
111. THEODORE GALLE, Graveur. p. 107. V. 98.
112. PAULUS PONTIUS, Graveur, gravé à l'eau forte par van Dyck. p. 109. V. 113.
113. ——— Le même, par lui même. auch p. 109. V. 97.
114. GUILLAUME HONDIUS, Graveur. p. 111. V. 85.
115. CHARLES MALLERY, Graveur. p. 113. V. 95.
116. ROBERT VAN VOERST, Graveur. p. 115. V. 88.
117. PIERRE DE JODE, dit le jeune, Graveur. (P. de Jode sc.) p. 117. V. 93.
118. THEODORE ROGIERS, orfévre et graveur en argent. p. 119. V. 104.
119. HUBERT VAN EYNDEN, Sculptor. p. 121. V. 101.
120. ANDRE COLYNS DE NOLE, Sculpteur. p. 123. V. 102.
121. JEAN VAN MILDERT, Sculpteur. p. 125. V. 80.
122. INIGO JONES, Intendant des bâtiments du Roi de la Grande Bretagne. p. 127. V. 41.
123. JAQUES DE BREUCK, Architecte. (Die Biographie gilt dem Sohne, das Bild möchte aber den Vater vorstellen.) p. 129. V. 39.
124. HENRI LIBERTI, Organiste de l'eglise Cathedrale d'Anvers. p. 131. V. 48.
125. ADAM COSTER, Peintre. p. 132. V. 82.

Zu diesen 125 Bildnissblättern waren nur 120 Biographien erforderlich, und so viele sind auch nur geliefert, da fünf Personen je zweimal in verschiedenen Abdrücken vorkommen (s. zurück: (10 u. 11), (60 u. 61), (72 u. 73), (108 u. 109), (112 u. 113). —

Der Text, wenn auch stellenweise brillant und in hohem Pathos geschrieben, will im Ganzen nicht viel sagen, den bekannten Biographien ist oft ein ungewöhnlicher Reichthum von Worten gespendet, indess die Data's an anderen Orten so sparsam geboten werden, dass hier in dieser Beziehung wenig oder gar nichts zur Aufklärung dunkler Episoden zu gewinnen war. Ueberdem sind auch einige Lebensskizzen geliefert, die nicht zu dem Portrait passen, wie die Anmerkungen bei N. 15 (Joh. von Nassau), N. 23 (Alvarez Basan), und N. 123 (Jac. de Breuck), auch solches andeuten.

Die Kupferplatten, von denen hier die meisten im nachzuweisenden achten Abdrucke erscheinen, haben zum grössten Theil wohl schon allen Kunstwerth verloren, und sind, wie der Franzose zu sagen pflegt, zu einem „objet de pacotille" herabgesunken. Insbesondere haben die radirten Platten von der Meisterhand van Dyck's ausnehmend gelitten, und No. 46 (Erasme de Rotterdam) zeigt sich in einem wahrhaft Schauder erregenden Zustande.

Die älteste Recension über dies umfangreiche Werk findet sich in der Leipziger Gelehrtenzeitung vom Jahre 1758 (?), wo solche jedoch in sehr abweichender Weise von dem vorausgesprochenen Urtheile S. 609—11 wörtlich also lautet: „Diese schon lange unter dem Namen: „Le Cabinet de van Dyck" bekannte Sammlung ist hier ein wahres Ehrengedächtniss dieses grossen Malers, dessen einzelne Stücke Kunstverständige fleissig aufsuchen, die Gemälde darinnen sind alle (?) von seiner Meisterhand, und auch unter seiner Aufsicht von den geschicktesten damaligen Künstlern in Flandern unverbesserlich (? doch wohl nicht durchweg) in Kupfer gestochen, und die Besitzer derselben hatten sich durch deren Mittheilung um die schönen Künste verdient gemacht. Ein ungenannter Gelehrter ist theils durch die besten Quellen der Geschichte, theils durch viele handschriftliche und zum Theil Familiennachrichten in den Stand gesetzt worden, die Lebensumstände der hier vorgestellten Personen in bündiger Kürze erzählen zu können, welches sonderlich bei den Künstlern nöthig gewesen, von denen man, ihres Rufes ungeachtet, in unseren Zeiten wenig Particulaires wisse. An diesen Nachrichten wird es überhaupt gelobt, dass sie fruchtbar, wohl abgemessen und zuverlässig sind (?)."

Man ersieht gar leicht, dass der wohlwollende Recensent sein oberflächliches Urtheil der zu dem Werke gelieferten Vorrede nachschrieb, und auf die Kupfer, die doch noch immer den Haupt-

werth dieses Buches ausmachen, gar keine Rücksicht nahm, mithin füglich auch kein Kunstfreund gewesen sein kann.

Schetelig Iconogr. Bibl. 4. St. S. 579—581, wo obige Recension citirt wird, hat den Titel, ebenso wie hier im Eingange, in zwei Theilen angeführt, ohne jedoch Leipzig als Verlagsort und die Namen der beiden Verleger anzuzeigen. Im Verlaufe seines Berichtes nennt er mehrere der Personen, von denen in dem Werke Nachrichten vorkommen, aber bei weitem nicht Alle; so dass der eigentliche Inhalt, wie derselbe jetzt geboten werden konnte, nicht zu übersehen ist, weshalb die Vermuthung sich aufdrängt, dass Schetelig das Werk selbst nicht vor Augen gehabt haben kann, weil er wohl sonst sicher einen mehr ausführlichen Aufsatz geliefert hätte.

Möhsen Verz. Samml. von Bildnissen S. 183 will folgenden Haupttitel für dieses Werk wissen: „Im Jahre 1759 kam zu Amsterdam ein Werk, so hierher gehört, in zwei Bänden in Folio heraus unter dem Titel:

Iconographie, ou Vies des Hommes illustres du XVII. Siècle, ecrites par Mr. V. avec les Portraits peints par le fameux Antoine van Dyck et gravés, sous sa direction, contenant les Portraits et les Vies des Princes, Ducs, Comtes Generaux, Peintres, Sculpteurs, Graveurs, Architectes et autres Artistes au nombre de 124,“

und bemerkt noch ausdrücklich: „Es sind darin hundert und fünf und zwanzig Bildnisse, die durch das öftere Abdrucken der Platten nicht so schön ausfallen, als von den ersten Ausgaben.“ —

Heller Lex. 3. Bdchn. S. 91. ad XIII hat wohl den Titel von Schetelig entnommen, da er denselben buchstäblich, auch mit Fortlassung der Verlagsadressen, in zwei abgesonderten Theilen wiedergiebt, dann aber weiter

Ebert N. 6539 folgt mit der Anführung: „Vollständigste Ausgabe, aber mit schlechten Abdrücken. Der erste Band enthält 55, der zweite 70 Bildnisse.

Brunet IV. p. 565. N. 30, 456: Ebenso, doch nur mit sehr mittelmässigen Kupferabdrücken. Verk. bei Gornel. für 36 Frcs.

Heinsius Allg. Bücherlex.: Iconographie ou Vies des hommes illustres du 17. siècle, par M. V*** avec les Portraits de van Dyck II. Vol. fol. 758 (!). (Ohne Ort und Verlagsadresse.) Ladenpr. 30 Thlr.

Es hat sich übrigens auch dieses Werk in seiner vollständigen Zusammenstellung nach Graden ziemlich rar gemacht. In neueren Auctionen begegnet man jedoch demselben.

Leipzig 12. März 1845 unter N. 716 also angezeigt: 125 Portraits mit Tit.: Iconographie, ou vies des hommes illustres etc. Amsterd. 1759. fol. Enthält 12 von van Dyck selbst radirte Portraits: 1 von Hollar, 112 von Bolswert, Pontius, Vorsterman u. A.

Complettes Werk in guten Abdrücken nebst Text. In 1 Franzband gebunden und wohl erhalten — brachte 13 Thlr.

Antiquare und Kunsthändler lassen wohl nur selten das Werk in seiner Vollständigkeit bestehen. Es wollte trotz den unablässigsten Forschungen in der grossen Zahl von Catalogen, die hier vorlagen, durchaus nicht gelingen, auch nur ein einziges Exemplar anzutreffen. Dabei will sich denn die Vermuthung geltend machen, dass einzelne Exemplare, die hier der Zufall in die Hände führt, alsbald dem Tode verfallen, damit die Bilder vereinzelt zu besseren Preisen in die Mappen der Sammler wandern, wobei ein der alten Platte abgequälter Abdruck noch oft genug das Glück geniesst, die Zeit seines Erscheinens in der Kunstwelt verläugnen zu können.

In grösseren Bibliotheken mag das Werk noch hin und wieder bewahrt werden. Dem Kunsthändler Herrn Rudolph Weigel zu Leipzig hat es nicht wenig Mühe gekostet, um ein überaus vollständiges Exemplar aufzubringen, was demnächst zur Abfassung des vorstehenden Berichts vertrauensvoll hergegeben wurde. — Es findet sich jetzt im XXVIII. Kunstcataloge zweimal aufgeführt unter N. 21109, und dann S. 90 unter N. LXX, und wird für 45 Thlr. zu Kauf gestellt.

Schlussvermerk.

Nur so weit und nicht weiter hat es gelingen wollen, Nachrichten aufzufinden und an einander zu reihen, welche zur Aufklärung mancher leider noch dunklen Stelle hätten beitragen können. — Aber es ist doch wenigstens ein System angebahnt, möglichst klare Uebersicht und einige Ordnung in das bisherige Chaos geschafft, so dass die etwa hin und wieder vorkommenden Lücken durch besseres Wissen eines Kunstgelehrten leicht auszufüllen und zu ergänzen sein dürften. Doch diese Hohenpriester im Tempel der Kunst gehen nicht gern weit über die erste Jugend der Platten hinaus und würdigen die späteren Auflagen nicht einmal einer sachgemässen Erwähnung.

Weber in seinem trefflichen Catalogue des Estampes anciennes verwirft zwar in einer besonderen Anmerkung auf p. 42 die in Heller's Lexikon aufgestellte (Möhsen und Schetelig nachgeschriebene) Reihenfolge der verschiedenen Ausgaben und Auflagen mit vollem Recht, aber er stellt auch nichts an deren Platz und begnügt sich mit Anführung von nur „fünf Ausgaben" aus der ersten Zeit, der Benutzung der Platten bei den frühesten Verlegern. — Ein Austausch der Ansichten über die verschiedenen Jahreszahlen

bei einzelnen Ausgaben der van Dyck'schen Iconographie, wie solcher in „Deutsches Kunstblatt vom Jahre 1853 N. 8 und N. 14" stattfand, hat auch zu keinem endgültigen Resultate geholfen.

In Betracht aber, dass die Platten, welche die Sammlung ausmachen, nicht allein zwei Jahrhunderte hindurch Aussergewöhnliches geleistet haben, sondern wie es im Catalogue de la Motte Fouquet, Anmerkung auf p. 40, ausdrücklich heisst:

„Le grand succès que cette collection a obtenu, a été la cause d'une nombre considérable de différentes éditions, et comme les planches, à ce qu'il parait, existent encore en Belgique[59]), on en tire même encore de nos jours des epreuves assez mauvaises."

noch heute existiren (wie solches auch von H. Weber p. 49 bestätigt wird), so dürfte diese Arbeit um so weniger ganz nutzlos erscheinen, als die fast unerreichbaren Preise für die Wiegenabdrücke dem bescheidenen Sammler jedwede Aussicht rauben, sich auch nur eine Idee von van Dyck's Auffassung der einzelnen Portraits zu verschaffen; dieser mithin nur auf die späteren Auflagen angewiesen ist. — Was aber der unternommenen Leistung doch auch noch einigen Werth mehr verleihen könnte, ist die Auskunft über die Verwendung der Platten aus Joh. Meyssens, Jacob de Man's und anderem genannten Verlag, sowie der Blätter ohne besondere Adressen — für zweite und weitere Auflagen — worüber bis jetzt, so weit bekannt, noch nirgends ein genügender Zusammenhang nachgewiesen worden ist, obschon in diesen Sammlungen wohl noch manches schöne Blatt zu finden ist.

Kunstliebhaber und Sammler werden den guten Willen des Verfassers — nützlich zu sein — selbst bei dem hier und da unzureichenden Erfolge nicht verkennen. — Kunstrichter wollen dagegen mildes Urtheil fällen, eingedenk des Ausspruchs eines ihrer Vorgänger, des bekannten Kunstschriftstellers Geh. Kammerraths Carl Heinr. von Heinecken:

„Ein Mensch kann nicht Alles wissen; ein Mensch bekommt nicht Alles zu sehen!"

---

59) Die Platten, bisher im Besitz des Kunsthändlers Ch. van der Marck zu Lüttich (Liége), sind in neuester Zeit von der Calcographie Imperiale zu Paris erstanden.

Beilagen.

A. Register der abgebildeten Personen.

Nr.	Namen der Abgebildeten.	Namen der Stecher.	Nummer der Platte.	Ausgaben I—VI. I. II. M. v. d. Enden (1632—41.)	III. IV. G. H. (1645—54.)	V. J. Meyssens 1645—50, u. Andere. *)	VI. Ohne Adr. **)	Auflagen VII—XV. VII. G. H. o. J. (1663—65.)	VIII. G. H. o. J. (1680—85.)	IX. Verdussen (1710—20.)	X—XIV. (1722, 23, 1728, 28, 1732.) ***)	XV. Iconographie 1759.
				Reihenfolge in der betreffenden Sammlung.								
	Nachzuweisen sind:		185	84	80 alte, 36 neue Adr.	J. Meyss. 36. J. de Man 8. H. Borcht 1, Vorsterman 2.	24	100	111	126	50	125
1	Aremberg, Prinz Albert.	Scelte à Bolswert.	1	1	2	—	—	1	1	5	—	19
2	Aremberg, Prinzess Marie.	P. Pontius.	121	—	—	1	—	—	—	—	1	—
3	Dieselbe.	A. Lommelin.	162	—	—	—	1	—	—	—	2	—
4	Arundel, Thom. Howard.	W. Hollar.	122	—	—	2	—	—	—	—	3	—
5	Derselbe, Graf.	L. Vorsterm.	163	—	—	—	2	—	—	—	4	—
6	Arundel, Gräfin Alathea Talbot.	W. Hollar.	123	—	—	3	—	—	—	23	—	21
7	Balen, Heinr. van.	Pontius.	2	2	3	—	—	2	2	100	—	64
8	Barbé, Jean Baptiste.	Bolswert.	3	3	4	—	—	3	3	96	—	107
9	Barlemont, Marguerite de.	Jac. Neeffs.	124	—	—	4	—	—	—	—	5	—
10	Bazan, Alvarez.	Pontius.	4	4	5	—	—	4	4	12	—	23
11	Bisthoven, Jean Baptiste.	A. Lommelin.	164	—	—	—	3	—	—	—	6	—

*) V. J. Meyssens 36, und Andere: Jac. de Man 8, v. d. Borcht 1, L. Vorsterman 2.
**) VI. Ohne Adresse, darunter 3 Blatt nach anderen Malern.
***) VII—XIV. Die holländischen Ausgaben, Amsterdam 1722, a La Haye Jean Swart 1723. S'Gravenhagen 1728. a La Haye, Alberts & van der Kloot 1728, und Amsterdam Covens und Mortier 1732.

Nr.	Namen der Abgebildeten.	Namen der Stecher.	Nummer der Platte.	Ausgaben. I. II. M v. d. End.	III. IV. G. H.	V. J. Meyssens	VI. Ohne Adresse.	Auflagen. VII. G. H. (1663.)	VIII. G. H. (1680—85.)	IX. Verdussen.	X—XIV. Paul Hollander. 1729—1734.	XV. Iconographie. 1759.
12	Blancatio, Fra Lelio.	Nic. Lauwers.	5	5	6	—	—	5	5	17	—	28
13	Blois, Jeanne de.	P. de Jode jun.	106	—	102	—	—	—	—	—	7	—
14	Bolswert, Scelte à.	Lommelin.	107	—	103	—	—	—	—	—	8	—
15	Boschaert, Willeborts.	s. n. chalcogr.	6	6	—	—	—	—	—	—	—	—
16	Bourbon, Antoine de.	P. Baillu.	125	—	—	5	—	—	—	—	9	—
17	Bran, Hieronym. de.	L. Vorsterman.	165	—	—	—	4	—	—	119	—	54
18	Breuck, Jacob.	Pontius.	7	7	7	—	—	6	6	39	—	123
19	Breughel, Joh.	van Dyck aq. forti.	86	—	8	—	—	—	101	115	—	97
20	Breughel, Peter.	van Dyck.	87	—	9	—	—	—	102	111	—	91
21	Brouwer, Adrian.	Bolswert.	8	8	10	—	—	7	7	54	—	103
22	Cachiopin, Jac. de.	Vorsterm.	9	9	11	—	—	8	8	75	—	53
23	Callot, Jaques.	Vorsterm.	10	10	12	—	—	9	9	99	—	106
24	Carlisle, Lucy Percy.	P. Baillu.	126	—	—	6	—	—	—	—	10	—
25	Carol. Ludovic. Corn. Pal. Rheni.	Hollar.	159	—	—	(H. v. d. Borcht 1.)	—	—	—	—	11	—
26	Charles I.	Ohne Nam. Meyssens.	127	—	—	7	—	—	—	—	12	—
27	Derselbe.	Lommelin.	166	—	—	—	5	—	—	—	13	—
28	König Carl's Gemahlin Henrica Maria.	Meyssens. Waumans.	128	—	—	8 (nach Waumans exc.)	—	—	—	—	15	—
29	Dieselbe.	J. Couchet u. Lommelin.	108	—	105	—	—	—	—	—	14	—
30	Christian von Braunschweig.	Rob. v. Voerst.	167	—	—	—	6	10	10	10	—	14
31	Coeberger, Wenzel.	Vorsterm.	11	11	13	—	—	11	11	38	—	66
32	Colonna, Don Carlos.	Pontius.	12	12	14	—	—	12	12	16	—	25
—	Colyns siehe de Note hier laufende Nummer 110.											
33	Cornelissen, Anton.	Vorsterm.	13	13	15	—	—	13	13	69	—	51
34	Coster, Adam.	P. de Jode jun.	14	14	16	—	—	14	14	82	—	125

Nr.	Namen der Abgebildeten.	Namen der Stecher.	Nummer der Platte	Ausgaben. I. II. M. v. d. End.	III. IV. G. H.	V. J. Meyssens.	VI. Ohne Adresse.	Auflagen. VII. G. H. (1663.)	VIII. G. H. (1683.)	IX. Verdussen.	X—XIV. (1722—1732.)	XV. Iconographie 1759.
35	Crayer, Gaspar.	Pontius.	15	15	17	—	—	15	15	55	—	74
36	Croy Genofeve d'Urfe, Duchesse de.	P. de Jode jun.	16	16	18	—	—	16	16	21	—	20
37	Croy, Marie Claire de.	Waumans.	129	—	—	9	—	—	—	—	16	—
38	Cusance, Beatrix Cante-Croy.	P. de Jode sen.	130	—	—	10	—	—	—	—	17	—
39	Delmont, Deodat.	Vorster-man.	17	17	19	—	—	17	17	47	—	70
40	Digby, Kenelm.	R. v.Voerst.	18	18	20	—	—	18	18	31	—	38
41	v. Dyck, Anton.	Jac. Neeffs.	85	—	1	—	—	19	19	(Titelblatt 126.)	—	—
42	Derselbe.	Vorsterm.	19	19	21	—	—	20	20	50	—	57
43	v.Dyck's Gattin, Marie Ruthven.	Bolswert.	88	—	22	—	—	21	21	51	—	58
44	Dieselbe.	Meyssens.	131	—	—	11	—	—	—	—	—	—
45	Ee, Franciscus van der.	Meyssens.	132	—	—	12	—	—	—	—	18	—
46	Erasmus.	van Dyck.	89	—	23	—	—		103	116	—	46
47	Ertvelt, Andreas van.	Bolswert.	90	—	24	—	—	22	22	77	—	98
48	Eynden, Hubertus v. d.	Vorster-man.	20	20	25	—	—	23	23	101	—	119
49	Faille, Alexandre de la.	Lommelin.	109	—	106	(auch Jac. de Man ad 1.)	—	—	—	34	—	39
50	Faille, Jean Charles de la.	Lommelin.	156	—	—	Jac. de Man 2.	—	—	—	35	—	40
51	Ferdinandus III., Imperator.	Corn. Galle jun.	133	—	—	13	—	—	—	—	19	—
52	Ferdinand III. Uxor, Maria.	Corn. Galle jun.	134	—	—	14	—	—	—	—	20	—
53	Ferdinand, Cardin.-Infant.	Lommelin.	110	—	107	—	—	24	24	3	—	7
54	Derselbe.	P. de Jode jun.	135	—	—	15	—	—	—	—	—	—
55	Franck, François.	G. Hondius.	21	21	26	—	—	25	25	70	—	100
56	Derselbe.	van Dyck.	91	—	27	—	—	—	104	114	—	59
57	Frockas, Don Emanuel Perera.	Pontius.	22	22	28	—	—	26	26	8	—	24
58	Galle, Theodor.	Vorsterm.	23	23	29	—	—	27	27	98	—	111
59	Gaston de France.	Vorsterm.	24	24	30	—	—	28	28	9	—	3
60	Gaston's Gemahlin, Marguerite de Lorraine.	Bolswert.	25	25	31	—	—	29	29	22	—	4

Nr.	Namen der Abgebildeten.	Namen der Stecher.	Nummer der Platte.	Ausgaben I—VI. I. II. M. v. d. Enden.	III. IV. G. H.	V. J. Meyssens.	VI. Ohne Adr.	Auflagen VII—XV. VII. G. H. (1663.)	VIII. G. H. (1680—85.)	IX. Verdussen.	X—XIV. (1722—1732.)	XV. Iconographie 1759.
61	Geest, Corn. van der.	Pontius.	26	26	32	—	—	30	30	91	—	52
62	Gentilescus, Horat.	Vorsterm.	27	27	33	—	—	31	31	68	—	94
—	Gerbier, Balthasar Pont. sc., gehört nicht zur Iconographie. Es wird jedoch im Texte sogar zweimal des Bildes gedacht, und zwar bei den Auflagen VIII und XI, wo das Blatt in den zur Ansicht gekommenen Exemplaren beide Male die Zahl eines fehlenden Portraits ersetzen soll, wobei jedoch leicht zu erkennen ist, dass es nur, als Aushülfe dienend, hergerathen ist.											
63	Gevartius, Caspar.	Pontius.	28	28	34	—	—	32	32	44	—	45
64	Gusman, Don Diego.	Pontius.	29	29	35	—	—	33	33	14	—	26
65	Gustav Adolph.	Pontius.	30	30	36	—	—	34	34	4	—	1
66	Halmalius, Paulus.	P. de Jode jun.	31	31	37	—	—	35	35	42	—	43
67	Hamilton, Jacob.	Petr. Lisbetius.	136	—	—	16 (Jacob de Man 3.)	—	36	36	25	—	27
68	Hertoge, Josse de.	Jac. Neefs.	168	—	—	—	7	—	—	—	21	—
69	Holland, Henri Rich. Earl.	P. Clouet.	111	—	108	—	—	—	—	—	22	—
70	Hondius, Guilielmus.	G. Hondius	32	32	38	—	—	37	37	85	—	114
71	Honthorst, Gerard.	Pontius.	33	33	39	—	—	38	38	89	—	80
72	Hontsum, Zegerus van.	Lommelin.	112	—	109	—	—	—	—	—	23	—
—	Du Hot, Hubert	Lommelin.										
	ist die nämliche Platte:		107	—	103, auf welcher später S. Bolswert erscheint, siehe zurück ad 14.							
—	Howard, Thomas, s. zurück Graf Arundel ad 3, 4, 5.											
—	Howard, Catharine, s. weiter Lenox (Herzogin von) ad 81, 82.											
73	Hugens, Constantin.	Pontius.	34	34	40	—	—	39	39	43	—	44
74	Jode, Peter de, senior.	Vorsterm.	35	35	41	—	—	40	40	92	—	110
75	Jode, Peter de, junior.	P. de Jode jun.	92	—	42	—	—	41	41	93	—	117
76	Jones, Inigo.	R. v. Voerst.	36	36	43	—	—	42	42	41	—	122
77	Jordaens, Jacob.	P. de Jode jun.	37	37	44	—	—	43	43	53	—	83
78	Isabella Clara Eugenia.	L. Vorsterm.	93	—	45	—	—	44	44	1	—	8
79	Lamen, Christoph van der.	P. Clouet.	169	—	—	—	8	45	45	76	—	101
—	Leganes, siehe zurück Gusman ad 64.											

Nr.	Namen der Abgebildeten.	Namen der Stecher.	Nummer der Platte.	Ausgaben. I. II. M. v. d. End.	III. IV. G. H.	V. J. Meyssens.	VI. Ohne Adresse.	Auflagen. VII. G. H. (1662)	VIII. G. H. (1683.)	IX. Verdussen.	X—XIV. (1722—1732.)	XV. Iconographie 1759.
80	Lemon, Marguerite.	Lommelin.	113	—	110	—	—	—	—	—	—	—
81	Lenox, Catharine Howard.	Arnold de Jode.	38	38	—	—	—	—	—	—	—	—
82	Dieselbe.	Lommelin.	114	—	111	—	—	—	—	—	24	—
83	Le Roy, Jacob.	Lommelin.	115	—	112	—	—	—	—	24	—	35
84	Le Roy, Philip.	Pontius.	170	—	—	—	9	—	—	—	25	—
85	Liberti, Henr.	P. de Jode sen.	171	—	—	—	10	46	46	48	—	124
86	Lipsius, Justus.	Bolswert.	39	39	46	—	—	47	47	28	—	47
87	Livens, Johan.	Vorsterm.	40	40	47	—	—	48	48	58	—	102
88	Loon, Theodor van.	Pontius.	41	41	48	—	—	49	49	87	—	92
89	Malderus, Joh.	Hollar.	137	—	—	17	—	—	—	—	—	—
90	Derselbe.	Lommelin.	172	—	—	—	11	—	—	—	26	—
91	Mallery, Carol. van.	Vorsterm.	42	42	49	—	—	50	50	95	—	115
92	Mansfeld, Ernst Graf zu.	R. v. Voerst.	173	—	—	—	12	—	—	—	27	—
93	Marcquis Wm.	P. de Jode jun.	174	—	—	—	13	—	—	—	28	—
94	Marie de Medicis.	Pontius.	43	43	50	—	—	51	51	2	—	2
95	Marselaer, Frederic.	Lommelin.	175	—	—	—	14	—	—	—	29	—
96	Meyssens, Johan.	Corn. Galle.	138	—	—	18	—	—	—	—	—	—
97	Mildert, Jean.	Vorsterm.	44	44	51	—	—	52	52	80	—	121
98	Mirabella, Anton Zuniga.	Waumans.	139	—	—	19 (auch Jac. de Man 4.)	—	—	—	27	—	30
99	Miraeus, Aubert.	Pontius.	45	45	52	—	—	53	53	37	—	34
100	Mirevelt, Michel.	G. Hondius u. Delph.	46	46	53	—	—	54	54	63	—	65
101	Momper, Jodocus.	Vorsterm.	47	47	54	—	—	55	55	62	—	72
102	Derselbe.	v. Dyck.	94	—	55	—	—	—	105	110	—	72
103	Moncada, Francesco.	Vorsterm.	95	—	56	—	—	56	56	20	—	17
104	Montfort, Jean de.	P. de Jode sen.	140	—	—	20	—	—	—	—	30	—
105	Mytens, Daniel.	Pontius.	48	48	57	—	—	57	57	71	—	96
106	Nassau Siegen, Johan.	Pontius.	49	49	58	—	—	58	58	15	—	15
107	Derselbe.	Vorsterm.	160	—	—	(L. Vorsterman exc. 1.)	—	—	—	—	31	—
108	Nassau's Gemahlin, Ernestine de Ligne.	Mich. Natalis.	141	—	—	21	—	—	—	—	32	—

Namen der				Ausgaben.				Auflagen.					
	Abgebildeten.	Stecher.	Nummer der Platte.	I. II. M. v. d. End.	III. IV. G. H.	V. J. Meyssens.	VI Ohne Adresse.	VII. G. H. (1663.)	VIII. G. H. (1683.)	IX. Verdussen.	X—XIV. (1722—1732.)	XV. Iconographie 1759.
109	Neuburg, Wolfgang Wm. Pfalzgra f.	Vorsterm.	96	—	59	—	—	59	59	13	—	12
110	Nole, Colyns de.	P. de Jode jun.	50	50	60	—	—	60	60	102	—	120
111	Oort, Adam v.	v. Dyck.	97	—	61	—	—	—	106	108	—	62
112	Opstal, Anton van.	s. n. Chalcogr.	142	—	—	22 (auch Jac. de Man 5.)	—	—	—	103	—	93
113	Oranien, Heinr. Friedr. Prinz.	C. Waumanns.	143	—	—	23	—	—	—	—	33	—
114	Derselbe.	Pontius.	116	—	113 (auch C. v. d. Stock 1)	—	—	—	—	122	—	13
115	Dessen Gemahlin Amalie de Solms.	C. Waumaus.	144	—	—	24	—	—	—	—	34	—
116	Palamedes.	Poutius.	51	51	62	—	—	61	61	84	—	95
117	Pappenheim, Gottfr. Heinr. Graf.	C. Galle.	145	—	—	25	—	—	—	—	35	—
118	Peirese, Claude Fabri de.	Vursterm.	52	52	63	—	—	62	62	36	—	37
119	Pembroke, Philip. Herbert.	R. v. Vnerst.	176	—	—	—	15	63	63	19	—	29
120	Pepyn, Martin.	Bolswert.	53	53	64	—	—	64	64	59	—	68
—	Percy, Lucy, s. zurück Carlisle ad 24.				—	—	—	—	—	—	—	—
121	Phalsburg, Henriette von Lothringen.	Corn. Galle jun.	146	—	—	26	—	—	—	—	36	—
122	Poelenburg, Cornelius.	P. de Jode jun.	54	54	65	—	—	65	65	78	—	77
123	Pontius, Paul.	Pontius.	55	55	66	—	—	66	66	97	—	113
124	Pontius, Paul nochmals.	v. Dyck.	98	—	67	—	—	—	107	113	—	112
125	Portland, Hier. Weston.	Hollar.	147	—	—	27	—	—	—	—	37	—
126	Dessen Gemahlin Marie Stuart.	Hollar.	148	—	—	28	—	—	—	—	38	—
127	Puteanus, Erycus.	P. de Jode jun.	56	56	68	—	—	67	67	40	—	48
128	Raphael.	Pontius.	149	—	—	29 (auch P. Pontius exc. 1.)	—	—	—	—	—	—
129	Ravenstein, Caspar (Johan.)	Pontius.	57	57	69	—	—	68	68	81	—	71
130	Richmond, Eliz. Villiers.	Hollar.	150	—	—	30	—	—	—	—	39	—

Nr.	Namen der Abgebildeten.	Namen der Stecher.	Nummer der Platte.	Ausgaben. I. II. M. v. d. End.	III. IV. G. H.	V. J. Meyssens.	VI. Ohne Adresse.	Auflagen. VII. G. H. (1663.)	VIII. G. H. (1680—85.)	IX. Verdussen.	X—XIV. 1722—1752.	XV. Iconographie. 1759.
131	Rob., Princ. Palat.	H. Snyers.	151	—	—	31	—	—	—	—	40	—
132	Rockocx, Nicol.	Poot. (auch exc. 2.)	117	—	114 (auch H. de Neyt.)	—	—	69	69	120	—	36
133	Rogiers, Theodor.	Clouet.	157	—	—	(Jacob de Man 6.)	—	—	—	104	—	118
134	Rombouts, Theodor.	Pontius.	58	58	70	—	—	70	70	86	—	85
135	Rubens, Pet. Paul.	Pontius.	59	59	71	—	—	71	71	49	—	56
136	Ryckaert, Martin.	Jac. Neeffs.	118	—	115	—	—	—	—	—	—	—
137	Sachtleveo, Cornel.	Vorsterm.	60	60	72	—	—	72	72	90	—	104
138	Savoyen, Charles Eman.	Ruchelle.	152	—	—	32 (auch Jac. de Man 7.)	—	—	—	26	—	9
139	Savoyen, Franc. Thomas.	Pontius.	61	61	73	—	—	73	73	6	—	10
140	Derselbe.	Pootius. gr. fol.	119	—	116 (auch C. v. d. Stock2.)	—	—	—	—	121	—	11
141	Scaglia, Caesar Alexdre.	Pontius.	62	62	74	—	—	74	74	30	—	33
142	Schut, Cornel.	Vorsterm.	63	63	75	—	—	75	75	60	—	86
143	Scribanius, Carol.	Clouet.	177	—	—	—	16	—	—	—	41	—
144	Seghers, Gerard.	Vorsterm. jun.	64	64	—	—	—	—	—	—	42	—
145	Derselbe.	Pootius.	65	65	76	—	—	76	76	52	—	81
146	Simons. Quintio.	P. de Jode sen.	178	—	—	—	17	—	—	—	43	—
147	Snayers, Peter.	Andreas Stock.	66	66	—	—	—	77	77	67	—	82
148	Snellincx, Jan.	P. de Jode jun.	67	67	77	—	—	78	78	61	—	61
149	Derselbe.	v. Dyck.	99	—	78	—	—	—	108	118	—	60
150	Soyders, Fraoc.	v. Dyck u. Neeffs.	100	—	79	—	—	79	79	107	—	69
151	Spinola, Ambrosius.	Vorsterm.	68	68	80	—	—	80	80	11	—	18
152	Stalbent, Adr.	Pootius.	69	69	81	—	—	81	81	57	—	76
153	Steeowyck, Heiorich.	Pontius.	70	70	82	—	—	82	82	73	—	79
154	Stevens, Adr.	Lommelio.	179	—	—	—	18	—	—	—	44	—
155	Stevens, Peter.	Vorsterm.	71	71	83	—	—	83	83	46	—	50
156	Sutermans, Justus.	v. Dyck.	101	—	84	—	—	—	109	109	—	99
157	Symen, Peter.	Lommelio.	158	—	—	Jac. de Man 6.	—	—	—	105	—	55

Nr.	Namen der Abgebildeten.	Namen der Stecher.	Nummer der Platte.	Ausgaben. I. II. M. v. d. End.	III. IV. G. H.	V. J. Meyssens.	VI. Ohne Adresse.	Auflagen. VII. G. H. (1663.)	VIII. G. H. (1683.)	IX. Verdussen.	X—XIV. (1722—1732.)	XV. Iconographie 1759.
158	Tajé, Engelbert.	Corn. Galle jun.	153	—	—	33	—	—	—	—	45	—
159	Tassis, Ant. de.	J. Neeffs.	120	—	117	—	—	84	84	33	—	41
160	Tilly, Joh. Tszerklas.	P. de Jode sen.	72	72	85	—	—	85	85	7	—	22
161	Triest, Anton de.	P. de Jode jun.	73	73	86	—	—	86	86	32	—	31
162	Tulden, Diodor. van.	P. de Jode jun.	74	74	87	—	—	87	87	29	—	49
163	Uden, Lucas v.	Vorsterm.	75	75	88	—	—	88	88	83	—	84
164	Urfé, Honore d'.	B. Bailiu.	154	—	—	34	—	—	—	—	46	—
—	Urfé Genevieve s. Croy hier ad 36.											
—	Vanloonius s. Loon hier ad 88.											
165	v. Voerst, Rob.	R. v. Voerst.	76	76	89	—	—	89	89	88	—	116
166	Vorsterman, L.	v. Dyck.	102	—	90	—	—	—	110	112	—	108
167	Derselbe.	Vorsterm. j.	161	—	—	Vorsterm. exc. 2.	—	90	90	94	—	109
168	Vos, Cornel. de.	Vorsterm.	77	77	91	—	—	91	91	74	—	88
169	Vos, Guilme de.	v. Dyck. Bolswert.	103	—	92	—	—	92	92	106	—	87
170	Vos, Paul de.	v. Dyck. Meyssens. Bolswert.	104	—	93	(auch 35.)	—	93	93	—	47	—
171	Derselbe.	Lommelin.	180	—	—	—	19	—	—	65	—	90
172	Vos, Simon de.	Pontius.	78	78	94	—	—	94	94	56	—	89
173	Vouet, Simon.	A. v. Voerst.	79	79	95	—	—	95	95	72	—	75
174	Vranx, Sebast.	Bolswert.	80	80	96	—	—	96	96	66	—	67
175	Wael, Joh. de.	v. Dyck.	105	—	97	—	—	—	111	117	—	63
176	Derselbe.	Lommelin.	181	—	—	—	20	—	—	—	48	—
177	Wael, Luc. et Corn. de.	Hollar.	155	—	—	36	—	—	—	—	49	—
178	Wake, Anna.	Clouet.	182	—	—	—	21	—	—	—	50	—
179	Wallenstein, A., Dux Fridland.	P. de Jode jun.	81	81	98	—	—	97	97	18	—	16
180	Wildens, Joh.	Pontius.	82	82	99	—	—	98	98	79	—	78
181	Wolfart, Artus.	C. Galle.	83	83	100	—	—	99	99	64	—	105
—	Wolfgang, Wilhelm, s. zurück Neuburg ad 109.											
—	Zuniga et Davila Ant. s. zurück Mirabella ad 98.											
182	Wouwer, J. v. d.	Pontius.	84	84	101	—	—	100	100	45	—	42

Zu diesen 182 Platten nach Anton van Dyck's Vorbildern rechnen die Gebrüder Verdussen noch drei Platten, die dann auch auf die Iconographie vom Jahre 1759 übergingen und daher nicht unerwähnt gelassen werden konnten, nämlich:

Nr.	Namen der Abgebildeten.	Namen der Stecher.	Nummer der Platte.	I. II.	III. IV.	V.	VI.	VII.	VIII.	IX.	X—XIV.	XV.
183	Philipp IV., König von Spanien.	R. Rubens pinx.	183	—	—	—	B. 1.	—	—	123	—	5
184	Dessen Gemahlin Elisabeth.	Pontius sc.	184	—	—	—	B. 2.	—	—	124	—	6
185	Gand Villain, Bischof von Tournay.	Luc. François pinx. P. v. Schupen sc.	185	—	—	—	B. 3.	—	—	125	—	32

B. Verzeichniss der Hauptquellen.

August Artaria, Kunsthändler in Wien, zuvorkommender Gefälligkeit durch schriftliche Mittheilung sind zu verdanken die Nachrichten über Abdrücke vor der Schrift, welche sich sowohl in seiner eigenen Sammlung, als auch in der Kaiserl. Königl. Hofbibliothek vorfinden, insbesondere aber in der Gallerie des Erzherzog Albrecht, einem Sohne und Erben des Erzherzog Carl von Oesterreich, bewahrt werden.*)

Biographien. (Lexica, Wörterbücher, Lebensbeschreibungen.)

Allgemeines historisches Lexikon, in welchem das Leben und die Thaten u. s. w. Andere vermehrte Auflage. 4 Thle. Leipz. 1722.

d'Argenville. Leben der berühmtesten Maler, in deutscher Uebersetzung. 4 Thle. Leipz. 1767. 68.

Sam. Bauer Neues historisch-biogr. Handwörterbuch. 1.—5. Bd. Ulm 1807—1810.

(Brockhaus) Conversations-Lexikon. Allgem. deutsche Real-Encyklopädie. In 12 Bänden. Siebente Originalauflage. Leipz. 1830.

Isaac Bullart. Academie des Sciences et des Arts. Tom. I. II. Paris 1682.

Chabert. Galerie des Peintres. Collection de Portraits, Biographies etc. 45 Livr. Par. 1822.

Corner, John. Portraits of celebrated Peintres with Medaillons. London 1825.

J. B. Descamps. La vie des Peintres Flammands, Allemands et Hollandois. Tom. I—IV. Par. 1753—1764.

(Dreux Radier.) L'Europe illustre Tom. I—VI. Par. 1755—1765.

Joh. Gottfr. Grohmann. Neues histor. biogr. Handwörterbuch, oder kurz gefasste Geschichte aller Personen. 1—7. Thl. Leipzig 1796—99.

M. Huber u. C. C. H. Rost. Handbuch für Kunstliebhaber und Sammler. 1—9. Bd. Zürich 1796. 1808.

J. Immerzeel. De Levens en Werken der Hollandsche en Vlaamsche Kunst Schilders, Bildhouwers, Graveurs en Bouwmeesters. Eerste—Deerde Deel. Amsterd. 1842. 43.

*) Diese überaus reichhaltige Folge ausgezeichnet schöner und seltener Blätter stammt aus dem in grossartigem Umfange zusammengesetzten Kupferstichcabinet des Herzogs von Sachsen-Teschen, um dessen Einrichtung, Anordnung und Vervollkommnung in späterer Zeit sich der berühmte Kunstkenner Friedr. Rechberger, der Freund von Adam Bartsch, und sehr thätiger Mitarbeiter an dessen Peintre Graveur, ganz besondere Verdienste erworben hat.

Georg Christ. Kilian. Allgem. Künstler-Lexikon oder Lebensbeschreibungen 223 berühmter Künstler, Maler und Kupferstecher. 1—4. Bd. Augsburg 1797.

Abbé L'advocat. Dictionaire historique portatif. Tom. I. u. II. Paris 1755.

Karl Flor. Leidenfrost. Histor. biogr. Handwörterbuch der denkwürdigsten, berühmtesten und berüchtigsten Menschen. 5 Bde. Ilmenau 1824—1827.

Meyer's Conversationslexikon. Hildburghausen, bibliographisches Institut. 1840—58.

Müller. Die Künstler. 1. Bd. Stuttgart 1857.

Dr. G. K. Nagler. Neues Allgem. Künstler-Lexikon. 22 Bde. München 1834—52.

Raffaello Soprani. Vite de Pittori Scultori e Architette Genovesi. Tom. I. et 2. In Genova. 1768.

Horace Walpole. Anecdotes of Painting in England, fourth Edition. Lond. 1786. u. New Edition by Ralph. N. Wornum. Vol. I—III. Lond. 1849.

Jacob Campo Weyerman. De Levens Beschryvingen der Neederlandsche Konstschilder en Konst Schilderessen. I—IV. Deel. Gravenhagen 1729, u. Dordrecht 1769.

Charl. Blanc. Le Trésor de Curiosité. Tom. I. Par. 1857.

Henry Bromley. A. Catalogue of British Portraits. Lond. 1793.

J. Ch. Brunet. Manuel du libraire et de l'amateur de livres. 5 Vols. Par. 1842—44.

Wm. Hookham Carpenter. Pictoral Notices consisting of a Memoir of Sir Anthony van Dyck. Lond. 1844.
(Uebersetzung in's Französische vide Hymans.

Cataloge (Antiquar-).

H. G. Bohn in London (Sortimentskatalog, genannt Sterling Catalogue).

Edw. Evans. Catalogue of a Collection of Engraved Portraits. Lond. 1836. u. Evans and Son. Vol. the second.

H. Weber. Catalogue des Estampes anciennes. Prem. Partie. Bonn 1852.

R. Weigel's Kunst-Catalog 1.—28. Abtheil. Leipzig 1838—1857.

Cataloge (Auctions-).

(Amsterdam, Berlin, Brüssel, Cöln, Dresden, Gent, Hamburg, Leipzig, London, München, Nürnberg, Paris und Wien.)

(Es wurden aus der Masse nur die bekanntesten und reichhaltigsten Verzeichnisse namentlich citirt — bei einzelnen Anführungen combinirter Sammlungen ohne Namen jedoch blos der Ort des Verkaufs und die Zeit der Auction angegeben.)

Amsterdam.

Jean Luc. van der Dussen. Octbr. 1774.
Moritz von Fries. Juni 1824.
Frd. Müller. Septbr. 1853.
Verstolk van Soelen. März 1851.

Berlin.

Chr. Leber. von Ampach. Novbr. 1832.
Kriegsrath v. Blücher. Juni 1829.
Comte de Corneillan. Novbr. 1824.
C. F. Friedmann. Mai 1853.
Commissionär Suin. Novbr. 1834.

Brüssel (Bruxelles).

James Hazard. Avril 1789.

Cöln (Cologne).

H. F. de la Motte Fouquet. Octbr. 1847.

Dresden.

Comtesse Einsiedel. I. Mars 1833., u. II. Jan. 1834.
C. F. L. F. v. Rumohr. Octbr. 1846.
Bischof Schneider. Febr. 1820.
Franz v. Sternberg-Manderscheid. 4. Bd. Octbr. 1842.
Gasp. Weiss. August 1851.
Divis.-Audit. Würtemberg aus Danzig. Juni 1843.

Gent (Gand).

M. Ch. van Hulthem. Juni 1846.

Hamburg.

Prof. Mich. Richey. Juni 1763.
I. M. Speckter. 1. Abtheil. April 1822. 2. Abtheil. 1823. 3. Abtheil. Aug. 1824.

Leipzig.

Dr. W. A. Ackermann. Juni 1844. 2. Abth. März 1853.

Dr. Arndt aus Berlin. Octbr. 1847. 2. Abtheil. Mai 1848.
Wm. Ambros. Barth. Octbr. 1853.
A. Apell in Dresden. Octbr. 1857.
Hofrath R. Z. Becker. Mai 1844.
J. C. Bögehold. 3. Abtheil. (Niederländische Schule.) October 1846.
Hofrath Brandes aus Hannover. Ostermesse 1796 u. Jan. 1797.
Conseiller de Legation feu Mr. Herman Detmold. 16. Avril 1857.
Friedrich August II., König von Sachsen. Doubletten. November 1856.
C. A. W. Jungmeister, Justizrath in Naumburg. Novbr. 1832.
Friedr. Ferd. v. Klewitz, Regierungsrath. 1. Abtheil. Jan. 2. Abtheil. April 1850.
Christ. v. Mechel u. Haas aus Basel. Febr. 1854.
Ernst Pet. Otto, Handelsherr in Leipzig. Drei Theile, und zwar hier die 3. Abtheil. (Holländische und Flamländische Schule.) Septbr. 1851. März und Mai 1852.
Carl Schildner, Prof. in Greifswalde. Septbr. 1845.
Schwarzenberg, Fürst Carl zu. Octbr. 1826.
Wm. Seidel, Justizrath aus Danzig. Septbr. 1854.
Theod. Stöckel, Kaufmann. Octbr. 1827.
Veith, Antistes und Diakonus zu Schaffhausen. Nov. 1835 u. Jan. 1836.
Herm. Weber, Kunsthändler in Bonn. 1. Partie. Sept. 1855.
Winckler, Banquier in Leipzig. Tom. I—V. Ostern 1802. Michaelis 1803. Octbr. 1805. Octbr. 1810 u. 1811.

London.

Maberly. Mai 1851.
Musgrave. Mai 1799.

München.

v. Montmorillon. Mai 1845 u. Novbr. 1849.

Nürnberg.

Hans Albr. v. Derschau. August 1825.

Paris.

Madame Alibert. Mai 1803.
(Lasalle.) Avril 1856.
Mariette, General-Controleur, zu Ende des Jahres 1775.
M. F. van den Zande. Avril 1855.

Wien.

Artaria u. Comp. Novbr. 1840 u. Decbr. 1846.
Jac. de Frank. (1. Febr., 11. April u. 3. Juni) 1836.

Mössmer, Prof. in Wien. Novbr. 1845.
Petzold, Le Directeur Benj. 7. et 9. Partie. Octbr. 1843 u. Novbr. 1845.
Venedig, Sammlung aus —. April 1846.

Collections. (Galerien, Museen, Sammlungen.)

Berlin, Verzeichniss der Gemäldesammlung des Königlichen Museums in — von Dr. G. F. Waagen, 1830; nächst Ergänzung 1845.
Berlin, Königliche Kupferstichsammlung. (Einige an Ort und Stelle gesammelte Notizen.)
Desbois, Collection d'Estampes de M. F. — redige par Defer. Paris 1843.
Dresden, Gemäldegallerie zu —. 1819.
Florent le Comte, Cabinet de Singularitez. Tom I. II. III. Brusseles 1702.
Leoffroy de St. Yves, Chl., Catalogue raisonné par F. L. Regnault. Paris. An XIII. (1805.)
Lorangére, Quentin de. — Catalogue raisonné des diverses curiosités du Cabinet de feu M— par E. F. Gersaint. Par. 1744.
Del Marmol, Catalogue d'Estampes de P. P. Rubens et d'Antoine van Dyck. — 1794.*)
München, Verz. der Gemälde in der Pinakothek von G. v. Dillis. 1839.
Paignon-Dijonval. Cabinet de M. — Etat detaillé et raisonné des dessins et éstampes. Red. par M. Bénard. Par. 1810.**)
Paris, Musée Napoléon. Notices des tableaux des écoles francoises et flammands. En VII. —
Comte Rigal. Catalogue raisonné du Cabinet de Mr. — par F. L. Regnault. Paris 1817.

*) Josi sagt in seiner Ausgabe des Werkes von Ploos van Amstel in dem Artikel A. v. Dyck:

„A la vente de M. Nyman, Amsterdam en 1798 j'achetai la fameuse collection de portraits d'après van Dyck ayant appartenu a M. Marmol de Bruxelles. Il s'y trouvait non seulement tout les differentes épreuves mentionnés ci dessus, mais encore beaucoup d'autres qui n'etaient qu'a moltie finies; les têtes seules; et retrachées au crayon. Après avoir assorti cette masse considérable, j'en ai formé un de plus beaux recueils qui aient jamais existé, j'e l'ai vendu a. M. van Leyden, et a sa vente en 1811 il à été achéte (par Nardingen pour Paris.)“

**) In dem Handexemplar des Hrn. Rud. Weigel findet man folgenden handschriftlichen Vermerk: „Cette collection immense conservée longtemps dans la famille Paignon Dijonval fut vendue a Mr. Sam. Woodburn a Londres pour la somme de 120 mille Francs en 1816, et passa en grande partie, dans le Cabinet du Duc de Buckingham, possesseur d'une de plus grandes collections d'Estampes.

Silvestre. Catalogue raisonné d'Objets d'arts du Cabinet du feu Mr. de Jacques Augustin —, par F. L. Regnault. Paris 1810.
Wien. Verzeichn. der Gemälde der Kaiserl. Königl. Bildergallerie in — verfasst von Chr. von Mechel im Jahre 1781.
Ebert, Friedr. Adolf. Allgemeines bibliographisches Lexikon 1. und 2. Band. Leipzig 1821.
Granger, J. A. Biographical History of England, fourth Edition. Vol. I—IV. Lond. 1804.
Heller, Jos. Praktisches Handbuch für Kupferstichsammler. 1. bis 3. Bändchen. Bamberg 1823—1836.
Huber, J. J. Handbuch für Künstler und Freunde der Kunst. Leipzig (1819).
Hymans, Louis. Memoires et documents inedites sur Ant. van Dyck par Wm. Hookham Carpenter, traduit de l'anglais. Anvers 1845.
Lavater, J. Casp. Physiognomische Fragmente, herausgegeben von Joh. Mich. Armbruster. I.—IV. Band. Winterthur 1783 bis 1830.
Mariette, Abecedario de — (aus Archives de l'Art Français. Tom. II. Paris 1854.)
Michiels, Alfred. Histoire de la peinture Flamande et Hollandaise. Tom. IV. Bruxelles 1848.
Möhsen, J. E. W. Verzeichniss einer Sammlung von Bildnissen, grösstentheils berühmter Aerzte. Berlin 1771.
G. Parthey. Wenzel Hollar. Berlin 1855.
Passavant, J. D. Kunstreise durch England und Belgien. Frankfurt a. M. 1803.
v. Sandrart, Joachim. L'Academia Tedesca della Architettura, Sculptura et Pittura oder Deutsche Akademie. Nürnberg und Frankfurt a. M. 1675.
Jo. Andr. Gottfr. Schetelig. Ikonographische Bibliothek. 1. bis 5. Stück. (A. bis F.) Hannover 1795, 1797 und Celle 1800.
John Smith. A. Catalogue raisonné of the Works of the most eminent Dutsch, Flemish and French Paintres. Vol. III. und Supplement (Vol. IX). London 1829—1842.

Rudolph Weigel in Leipzig hat aus dem reichen Schatze seiner umfangreichen Kenntnisse im Gebiete der Kunst sowohl durch schriftlich belehrende Ueberlieferungen, als durch Hergabe seltener und theuerer Werke aus seiner Handbibliothek, den ihm persönlich unbekannten Verfasser einen überaus bedeutenden Theil des interessanten Materials vertrauungsvoll zufliessen lassen. Seiner wesentlichen Hilfe allein, seiner freundlichen Anregung und unermüdlichen Aufmunterung des bei der grossen Masse unzähliger Schwierigkeiten nur zu oft erkalteten Eifers gebührt der

Dank, sofern dies Werk, wenn schon mit einigen kleinen Lücken, doch wohl nicht ganz ohne Nutzen für den Kunstfreund, dennoch glücklich gefördert werden konnte zum guten Ende.

C. Generelle Uebersicht der einzelnen Leistungen jedes Stechers für den verschiedenen Verlag.

Ergänzung des §. 3.

1. Baillu, Petr. 3 Platten.
   1. Ant. de Bourbon. Pl. 125.
   2. Carlisle, Lucy Percy. Pl. 126. } J. Meyssens exc.
   3. Urfé Honoré d'. Pl. 154.
2. Bolswert, Scelte à. 11 Bl.
   1. Aremberg, Albert d'. Pl. 1.
   2. Barbé, J. Bte. - 3. } Mart. van den Enden.
   3. Brouwer, Adr. - 8.
   4. Van Dyck's Gattin, Marie Ruthwen. Pl. 88.
   5. Ertvelt, Andr. van. - 90. } G. Hendricx.
   6. Gaston's Gemahlin, Marguerite de Lorraine. Pl. 25.
   7. Lipsius, Just. - 39. } M. v. d. End.
   8. Pepyn, Mart. - 53.
   9. Vos, Guil. de. Pl. 103.
   10. Vos, Paul de. - 104. } G. H.
   (Nach J. Meyssens retouchirt.)
   11. Vranx, Seb. Pl. 80. M. v. d. End.
3. Clouvet, Petr. — 5 Bl.
   1. Holland, Henri Rich. Pl. 111. G. H.
   2. Lamen, Chph. v. d. - 169. Ohne Adr.
   3. Rogiers, Theod. - 157. J. de Man.
   4. Scribanius, Carol. - 177.
   5. Wake, Anna. - 182. } Ohne Adresse.
4. Couchet, J., zusammen mit A. Lommelin, 1 Platte, und zwar König Carl I. von England Gemahlin, Henriette Marie de France. Platte 108 für G. H.
5. Delff, Wm. Jacob. — 1 Bl.
   1. Mirevelt, Mich. Pl. 46. — Mart. v. d. End.
6. Van Dyck, Ant. — 11 Radirungen,
   1. Breughel, Joh. Pl. 86.
   2. Breughel, Petr. - 87.
   3. Erasmus, Desider. - 89. } Gillis Hendr. exc.
   4. Franck, Franc. - 91.
   5. Momper. Jod. - 94.

6. Oort, Adam van. Pl. 97.
7. Pontius, Paul du. - 98.
8. Snellinx, Jo. - 99.
9. Sutermans, Just. - 101. } Gillis Hendr. exc.
10. Vorsterman, Luc. - 102.
11. Wael, Jo. de. - 105.

7. Galle, Corn., der Alte. 1 Bl.
1. Wolfart, Arth. — 83. M. v. d. End.

8. Galle, Corn., der Junge. 6 Bl.
1. Ferdinand III., Impr. Pl. 133.
2. Des Kaisers Gemahlin Maria von Oesterreich - 134.
3. Meyssens, Jo. - 138.
4. Pappenheim, G. H. - 145. } J. Meyssens.
5. Phalsburg, Henriette, von Lothringen. - 146.
6. Taje, Engelbert. - 153.

9. Hollar, Wenzel. — 8 Bl.
1. Arundel, Thom. Howard. Pl. 122.
2. Dessen Gemahlin Alathea Talbot. - 123. } J. Meyssens.
3. Carolus Ludovicus. Pl. 159. H. v. d. Borcht exc.
4. Malderus, Jo. Pl. 137.
5. Portland, Hier. Weston. - 147.
6. Dessen Gemahlin Marie Stuart. - 148. } Jo. Meyssens.
7. Richmond, Eliz. Villiers. - 150.
8. Wael, Lucas u. Cornel. de. - 181.

10. Hondius, Guil. 2 Bl.
1. Franck, Franc. Pl. 21.
2. Hondius, Guil. - 32. } M. v. d. End.

11. Jode, Arnold de. 1 Bl.
1. Lenox, Cathar. Howard. Pl. 38. M. v. d. End.

12. Jode, Pet. de — gen. der Alte. 5 Bl.
1. Cusance, Beatr. Cosantia. Pl. 130. J. Meyssens.
2. Liberti, Hnr. - 171. Ohne Adresse.
3. Montfort, Jean de. - 140. J. Meyssens.
4. Simons, Quintin. - 178. Ohne Adresse.
5. Tilly, Jo. Tszerklas. - 72. M. v. d. End.

13. Jode, Pet. de — genannt der Junge. 15 Bl.
1. Blois, Jeanne de. Pl. 106. G. H.
2. Coster, Adam. - 14. M. v. d. End.
3. Croy, Geneviefe d'Urlé. - 16. M. v. d. End.
4. Ferdinand, Cardinal. - 135. J. Meyssens.
5. Halmalius, Paul. - 31. M. v. d. End.
6. Jode, Pet. de. - 92. G. H.
7. Jordaens, Jac. - 37. M. v. d. End.
8. Marcquis, Guil. - 174. Ohne Adresse.

9. Nole, Colyns de. Pl. 50.
10. Poelenburg, Cornel. - 54.
11. Puteanus, Erycus. - 56.
12. Snellinx, Jo. - 67. } M. v. d. End.
13. Triest, Ant. de. - 73.
14. Tulden, Diodor van. - 74.
15. Wallenstein, Albert, Dux Fridland. - 81.

14. Lauwers, Nicolas. 1 Bl.
1. Blancatio, Fra Lelio. Pl. 5. M. v. d. End.

15. Lisebetius, Petr. 1 Bl.
1. Hamilton, Jacob. Pl. 136. J. Meyssens.

16. Lommelin, Adrian. 18 Bl.
1. Arenberg, Marie d'. Pl. 162. } Ohne Adresse.
2. Bisthoven, J. Bte. - 164.
3. Bolswert, Scelte à, und galt die nämliche Platte vorher für Duhot. Pl. 107. G. H.
4. Charles I. - 166. Ohne Adr.
5. König Carl's Gemahlin (in Gemeinschaft mit Jos. Couchet gestochen). Pl. 108. } G. H.
6. Faille, Alex. de la. - 109.
7. Faille, Jean Charl. de la. Pl. 156. Jac. de Man exc.
8. Ferdinand, Cardinal-Infant. - 135. J. Meyssens.
9. Hontsum, Zegerus van. Pl. 112. G. H.
10. Lemon, Marguerite. Pl. 113. G. H.
11. Lenox, Cathar. Howard. Pl. 114. } G. H.
12. Le Roy, Jacob. - 115.
13. Malderus, Jo. Pl. 172.
14. Marselaer, Friedr. - 175. } Ohne Adresse.
15. Stevens, Adr. - 179.
16. Symen, Petr. (Ohne Namen dieses Stechers, doch demselben mehrseits zugeschrieben.) Pl. 158. J. de Man exc.
17. Vos, Paul de. Pl. 180. } Ohne Adresse.
18. Wael, Jo. de. - 181.

17. Meyssens, Johan. 5 Bl.
1. Charles I. (Ohne Namen des Stechers.) Pl. 127.
2. König Carl's Gemahlin. - 128.
3. Van Dyck's Gattin, Marie Ruthwen. - 131. } J. Meyssens.
4. Ee, Franciscus van der. - 132.
5. Vos, Paul de. (Später von S. à. Bolswert retouchirt.) Pl. 104. G. H.

18. Natalis, Mich. 1 Bl.
1. Nassau, Johann, Graf von, Gemahlin Ernestine de Ligne. Pl. 141. J. Meyss.

19. Neefs, Jacob. 6 Bl.
1. Barlemont, Marguerite de. Pl. 124. J. Meyssens.

2. Van Dyck, Anton. Pl. 85. G. H.
3. Hertoge, Josse de. Pl. 168. Ohne Adresse.
4. Ryckaert, Martin. Pl. 118.
5. Snyders, François. - 100. } G. H.
6. Tassis, Ant. de. - 102.

20. Pontius, Paul. 36 Blatt.
1. Aremberg, Marie d'. Pl. 121. J. Meyssens.
2. Balen, Heinr. van. - 2. M. v. d. End.
3. Bazan, Alvarez. Pl. 4.
4. Breuck, Jac. - 7.
5. Colonna, Don Carlos. - 12.
6. Crayer, Gaspar. - 15.
7. Frockas, Don Emanuel. — Comes de Feria. - 22. } Mart. van den End. exc.
8. Geest, Corn. van der. - 26.
9. Gevartius, Caspar. - 28.
10. Gusman, Don Diego Leganes. - 29.
11. Gustav Adolph. - 30.
12. Honthorst, Gerard. - 33.
13. Hugens, Constantin. - 34.
14. Le Roy, Philippe. Pl. 170. Ohne Adresse.
15. Loon, Theod. van. Pl. 41.
16. Marie de Medicis. - 43.
17. Miraeus, Aubert. - 45. } Mart. van den Enden.
18. Mytens, Isaac (Daniel). - 48.
19. Nassau Siegen, Johan. - 49.
20. Oranien, Friedr. Heinr. Pl. 116. C. v. d. Stock u. G. H.
21. Palamedes. Pl. 51.
22. Pontius, Paul. - 55. } Mart. van den Enden.
23. Raphael. Pl. 149. J. Meyssens u. P. Pontius exc.
24. Ravenstein, Caspar. Pl. 57. Mart. van den Enden.
25. Rockox, Nicol. Pl. 117. P. Pontius, de Neyt, G. H.
26. Rombouts, Theod. Pl. 58.
27. Rubens, Petr. Paul. - 59. } M. v. d. Enden.
28. Savoyen, Franz Thom., Herzog von. - 61.
29. Derselbe. gr. fol. Pl. 119. C. v. d. Stock u. G. H.
30. Scaglia, Caes. Alex. Pl. 62.
31. Seghers, Gerard. - 65.
32. Stalbent, Adrian. - 69.
33. Steenwyck, Heinr. - 70. } M. v. d. Enden exc.
34. Vos, Simon de. - 78.
35. Wildens, Joh. - 82.
36. Wouwer, Jean v. d. - 84.

21. Rucholle, Petr. 1 Bl.
1. Savoyen, Charles Emanuel, Prinz von Carignan. Pl. 152. J. Meyss. u. J. de Man.

22. Snayers, Heinr. 1 Bl.
 1. Robert, Prinz von der Pfalz. Pl. 151. J. Meyssens.
23. Stock, Andreas. 1 Bl.
 1. Snayers, Peter. P. 66. M. v. d. Enden.
24. Voerst, Robert van. 7 Bl.
 1. Christian von Braunschweig. Pl. 167. Ohne Adresse.
 2. Digby, Kenelm. Pl. 18. } M. v. d. Enden.
 3. Jones, Inigo. - 36. }
 4. Mansfeld, Ernst Graf v. Pl. 173. } Ohne Adresse.
 5. Pembroke, Philip Heribert. - 176. }
 6. Voerst, Robert van. Pl. 76. } M. v. d. End.
 7. Vouet, Simon. - 78. }
25. Vorsterman, Lucas, der Alte. 28 Blatt.
 1. Arundel, Thom. Howard. Pl. 163. } Ohne Adresse.
 2. Bran, Hieron. de. - 165. }
 3. Cachiopin, Jac. de. - 9. }
 4 Callot, Jacques. - 10. }
 5. Coeberger, Wenzel. - 11. }
 6. Cornelissen, Ant. - 13. }
 7. Delmont, Deod. - 17. }
 8. Dyck, Ant. van. - 19. } Mart. v. d. Enden exc.
 9. Eynden, Hubert van den. - 20. }
 10. Galle, Theodor. - 23. }
 11. Gaston de France. - 24. }
 12. Gentilescius, Horatius. - 27. }
 13. Jode, Peter de, sen. - 35. }
 14. Isabella Clara Eugenia. Pl. 93. G. H.
 15. Livens, Jo. Pl. 40. }
 16. Mallery, Carol. van. - 42. } Mart. v. d. Enden.
 17. Mildert, Jean. - 44. }
 18. Momper, Jodocus. - 47. }
 19. Moncada, Francesco. Pl. 95. G. H.
 20. Nassau Siegen, Johan, Fürst zu. Pl. 160. L. Vorsterm. exc.
 21. Neuburg, Wolfgang Wilhelm, Pfalzgraf. Pl. 96. G. H.
 22. Peiresc, Nicol., Fabri de. Pl. 52. }
 23. Sachtleven, Cornel. - 60. }
 24. Schut, Cornel. - 63. }
 25. Spinola, Ambros. - 68. } Mart. v. d. Enden.
 26. Stevens, Petr. - 71. }
 27. Uden, Lucas van. - 75. }
 28. Vos, Cornel. de. - 77. }
26. Vorsterman, Lucas, der Junge. 2 Blatt.
 1. Seghers, Gerard. Pl. 64. M. v. d. Enden.
 2. Vorsterman, Lucas. Pl. 161. Luc. Vorsterm. exc.
27. Waumans, Conrad. 4 Blatt.

1. Croy, Marie Claire de. Pl. 129.
2. Mirabella, Anton Zuniga. - 139.
(auch J. de Man exc.) } J. Meyssens.
3. Oranien, Friedr. Heinr., Prinz von. - 143.
4. Dessen Gemahlin Amalia de Solms. - 144.

28. Von unbekannten Stechern. 2 Bl.
1. Boschaert, Willeborts. Pl. 6. M. v. d. Enden.
2. Opstal, Anton van. Pl. 142. J. Meyss. u. Jac. de Man.

Dazu kommen denn nun noch nach anderen Malern 3 Blatt, und zwar

nach Rubens:

29. Pontius, Paul. 2 Bl.
1. Philipp IV. Pl. 183.
2. Isabella. - 184.

Nach Lucas François:

30. Schuppen, Petr. van. 1 Bl.
1. Gand, Villain. - 185.

} Ohne Adresse. B.

Ueber die Erfindung der Aetzkunst.

Von E. Harzen.

So wie man schon in ältester Zeit sich des Grabstichels zur Verzierung von Metallarbeiten bediente, lange vor Ausfindung des Verfahrens von gravirten Platten Abdrücke zu ziehen, war auch die Aetzkunst eine geraume Zeit gekannt und ausgeübt, bevor geätzte Platten zu ähnlichem Zwecke benutzt wurden. Insofern aber die Kupferstecher- wie die Aetzkunst, bezüglich auf Vervielfältigung von Kunstwerken, erst vermöge ihrer Combination mit jenem neuen Druckprocess in Existenz treten, wird diese um die Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts, jene vom Anfange des sechszehnten zu datiren sein, mittlerweile sich zwischen beiden eine eigenthümliche Uebergangsmanier gestaltete, deren hier mit einigen Worten zu erwähnen ist.

Die frühesten für den Druck bearbeiteten Platten rühren bekanntlich von Goldschmieden her, die in Ausübung ihrer Kunst mit dem Gebrauche des Grabstichels vertraut wurden. Nichtgoldschmiede hingegen, vornämlich Maler, der Führung des Stichels unkundig, verfielen auf ein einfaches Ersatzmittel, indem sie zur Nadel griffen, deren sich die Goldarbeiter zum Vorreissen ihrer Muster bedieneu, und mit gutem Erfolg versuchten, Kupferplatten einfach mittelst Einätzens für den Druck herzustellen. Auf diesem Wege bedurfte es keiner mühsam erworbenen Praktik, es genügten Fertigkeit im Zeichnen und eine feste, kräftige Hand-

führung, um die Nadel, die gern ihren eigenen Weg verfolgt, ganz zu beherrschen. Diese neue Technik war eine Vorläuferin der Aetzkunst, gleichsam ein Radiren ohne Aetze, von dessen Wechselfällen unabhängig; die Wirkung kam der Federzeichnung nahe. Solche Platten standen den gestochenen in Regelmässigkeit und Glanz der Strichlagen allerdings nach, auch lieferten sie nur eine mindere Zahl von Abdrücken, doch wurden diese Mängel, vom künstlerischen Standpunkt aus betrachtet, durch eine grössere Freiheit der Behandlung und malerischere Wirkung mehr als aufgewogen.

Diese Technik ist eine lange Zeit mit dem Aetzen verwechselt und erst neuerdings durch die Bezeichnung „Trockene oder kalte Nadelarbeit" davon unterschieden worden.[1]) Diese Umschreibung zu vermeiden und eine homogene Terminologie zu erzielen, erlaube ich mir, diese Manier, analog einer gestochenen, geschabten, geprägten u. a. m., kurz und erschöpfend die geritzte zu benennen.

Die dem fünfzehnten und Anfange des sechszehnten Jahrhunderts angehörigen, seltenen Incunabeln dieser Kunst zeichnen sich vor anderen durch eine geistvolle, lebendige Ausführung aus; unter den begabten Künstlern, die sich früher in dieser Manier versuchten, seien hier Duchesnes Meister von 1480, Martino da Udine, Altobello Melone, Albrecht Dürer genannt.

Die grosse Einfachheit der Procedur hat diesem Verfahren auch in der Folgezeit Anhänger erhalten, ja die Aetzkunst, welche die Productivität so sehr beförderte, hatte bereits einen lebhaften Aufschwung genommen, als dennoch Andreas Meldola, Schievone genannt, von dem wir eine namhafte Anzahl geätzter Blätter besitzen, sich vorzugsweise der kalten Nadel zur Ausführung des zahlreichsten und künstlerischsten Theils seiner Werke bediente. Rembrandt, wo er sie nicht selbstständig anwandte, wie unter andern in einigen seiner trefflichsten Landschaften, hat doch damit an seine vornehmsten Radirungen die letzte wirkungsvolle Hand gelegt. In neuester Zeit leisteten Wilkie und Geddes in dieser Art Vorzügliches, und ist überhaupt die Nadel, deren Zartheit kein Grabstichel erreicht, zur Vollendung gestochener Platten unentbehrlich geworden.

Von älteren geritzten Blättern sind vier von Albr. Dürer's Hand die bekanntesten, bisher zu den geätzten gezählt, nämlich die Veronica von 1510, vermutblich sein erster Versuch, der Leidensheiland und der büssende Hieronymus, beide von 1512, und

1) In älteren Radirungen erscheinen die Striche in Folge des unvollkommenen Aetzens rauh, gleichmässig stark und stumpf abgebrochen, bei geritzten Blättern hingegen glatt, anschwellend und fein verlaufend; Kennzeichen, welche, zumal dem bewaffneten Auge, ein leichtes Unterscheidungsmittel darbieten.

eine undatirte, wahrscheinlich gleichzeitige heilige Familie.[2]) Sandrart nennt diese Blätter Zinnstiche, obwohl dieses weiche Metall eine hochvollendete Ausführung nicht zulässt. Bartsch giebt sie für geätzte Eisenstiche aus, Stiche, die überhaupt nicht geätzt sind, auch nicht in Eisen ausgeführt, das gegen die kalte Nadel sich spröde und ungefügig verhält; alle Umstände deuten vielmehr darauf hin, dass Dürer in diesem Falle gewöhnliche Kupferplatten anwandte, der auch die gestochenen leicht vorzuritzen pflegte, wie einige seiner unvollendeten Probedrücke erkennen lassen.

Während solchergestalt die Maler sich ein bequemes Verfahren aneigneten, um Platten ohne Anwendung des Grabstichels zu bearbeiten, war die Kunst des Aetzens in der letzten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts bereits mit Erfolg auf Stahl und Eisen angewandt worden, übrigens stets nur bei Waffen und Rüstungen, deren in jener Zeit noch höchst vereinzelte Beispiele ein wohlbewahrtes Geheimniss voraussetzen.

Als Erfinder der Aetzkunst ist bisher Dürer angesehen worden, dessen früheste Versuche darin, der Leidensheiland und Christus am Oelberge betend, vom Jahre 1515 sind; dieselbe Jahreszahl trägt aber ebenfalls eine kunstreiche medicäische Rüstung, lombardischen Ursprungs, eine der Zierden des Artilleriemuseums zu Paris[3]), bedeckt mit Ornamenten, deren vorzügliche Ausführung bereits eine fortgeschrittene Entwickelung der Aetzkunst beurkundet.[4])

Aelteren Ursprunges sind einige merkwürdige Stosswaffen in der Rüstkammer des Instituts zu Bologna befindlich, bestehend in einer Anzahl Dolche von übereinstimmender alterthümlicher Form auf Genueser Art, Lingue di bue genannt, deren breite Klingen mit eingeätzten Figuren, Arabesken und Wahlsprüchen schön verziert sind.[5]) Sie tragen sämmtlich das Wappen des Giovanni Bentivoglio, Selbstherrschers von Bologna, nämlich den sägeförmig getheilten Schild, und bildeten wahrscheinlich die Bewaffnung einer Leibwache, womit dieser Machthaber nach der verfehlten Verschwörung der Malazzi im November 1488 sich zu seinem Schutze umgab. Als aber im Jahre 1506 Julius der Zweite Bologna mit dem Kirchenstaate vereinigte, wurde Bentivoglio gänzlich vertrieben; er starb bald hernach zu Mailand, und seine hinterbliebene Familie

2) Nach A. Bartsch die Nummern 64, 21, 43, 59 seines Werkes.

3) Notice sur les collections dont se compose le Musée d'Artillerie. Paris 1845. 12. Rüstung N. 44.

4) Früher als Bayard's Rüstung ausgegeben. Aus der in den Verzierungen enthaltenen Florentiner Lilie, dem Diamantringe mit Straussfedern und der Devise Semper suave, geht jedoch hervor, dass sie einem Mitgliede der Familie Medicis angehört habe, wahrscheinlich dem jüngeren Giuliano, der nach der Rückkehr aus dem Exile 1512 obige Devise führte.

5) Eins dieser Waffen trägt das unerklärte Künstlerzeichen: 

nahm ein verschiedenes Wappen an. Die Verhältnisse lassen schliessen, dass diese Waffen wahrscheinlich schon von 1488, jedenfalls nicht später als 1506 datiren.[6])

Einer vermuthlich noch früheren Zeit ist eine stählerne Randuhr Maximilian des Ersten in der kaiserl. Ambraser Sammlung zu Wien angehörig, mit schönen Ornamenten und einem Gebet an die Himmelskönigin, als Randschrift, mittelst Aetzung verziert.[7]) Nach der darauf erscheinenden Toisonkette und dem Wappen des einköpfigen Adlers, das Maximilian als römischer König führte, muss die Entstehung dieses Schildes zwischen die Jahre 1486 und 1493 einfallen.

Diese Beispiele, altberühmten Sammlungen entlehnt, in welche betrügliche Nachbildungen, mit denen ein neuerer Speculationsgeist den Markt überführt, nicht eingedrungen sind, mögen für den Zweck hinreichen, da auch frühere dieser Art, welche Glauben verdienen, nicht nachzuweisen sein dürften. Wollte man freilich Primissern vertrauen, so reichten die geätzten Rüstungen der Ambraser Gallerie bis an Kaiser Albrecht's Zeit hinan[8]), wie deren auch v. Leher sehr frühzeitige in seiner Beschreibung des kaiserl. Zeughauses zu Wien anführt[9]); doch liegt diesen Angaben Irrthum zum Grunde, da theils schon die Formen selbst die unrichtigen Attributionen solcher Rüstungen verrathen, theils diese älteren Schriftsteller häufig Grabstichelarbeit und Ciselirung mit Aetzung verwechseln.

Wenn dennoch wahrscheinlich schon in den achtziger Jahren des fünfzehnten Jahrhunderts geätzte Rüstungen entstanden, während bisher kein geätztes Blatt, dessen Alter über Dürer's hinausginge, entdeckt wurde[10]), so liegt der Gedanke nahe, dass die Erfindung von den Waffenschmieden ausgegangen sei, und dass die Kunstmaler sie von ihnen entlehnt, daher diese sich auch anfänglich nur der Platten von Schmiedeeisen bedienten. Dieses scheint durch eine Stelle in Karl v. Manders Leben des Lucas

---

6) Diese Gegenstände befanden sich schon vor zweihundert Jahren in der Cospi'schen Sammlung zu Bologna. S. Legati Museo Cospiano. Bologna 1677. fol.

7) E. Freih. v. Sacken, die k. k. Ambraser Sammlung. Wien 1855. 8. Th. I. p. 103.

8) Al. Primisser, die k. k. Ambraser Sammlung. Wien 1819. 8.

9) Fr. v. Leber, Wiens kaiserliches Zeughaus. 2. Th. Leipzig 1846. 8.

10) Duchesne berichtet über ein im Brittischen Museum befindliches Blatt des Meisters Wenzel von Olmütz, eine monströse Figur darstellend, vom Jahre 1496, „La pièçe est gravée à l'eau forte, ce qui change les idées reçues jusqu'à ce jour, puisqu'on avait attribué à Albr. Durer l'invention de celle manière de graver etc.“ Indessen ist D. hier im Irrthum, denn das Blatt ist keineswegs radirt, sondern, wie alle übrigen des Meisters, mit dem Grabstichel ausgeführt. Voyage d'un Iconophile.

v. Leyden bestätigt, wonach dieser das Aetzen von einem Harnischmacher erlernt hätte[11]); vermuthlich um 1520, da die ersten radirten Blätter des Meisters diese Jahreszahl tragen, der frühesten auf niederländischen Radirungen vorkommenden.

Indessen sprechen alle Umstände dafür, dass die Erfindung nicht sowohl von den Harnisch**machern**, den sogenannten Plattnern, als vielmehr von den Harnisch**malern** ausging, deren Geschäft es war, nach mittelalterlicher Sitte Rüstungen, Schilde, Lanzen u. dgl. m. in Oelfarbe zu malen und zu decoriren[12]), bald schwarz, bald farbig, mit Gold- oder Silberverzierung, mit Wappen, Emblemen und Devisen, ernsten wie frohen Veranlassungen, wie Trauerfällen, Turnieren oder dergl., angemessen, deren Herstellung und Wechsel diesen Künstlern stete Beschäftigung gab.[13])

Die Harnischmaler mussten aber frühe die Erfahrung machen, dass bei Verletzungen dieses Anstrichs, der gleichsam einen natürlichen Deckfirniss bildete, da, wo die entblössten Stellen des Metalles den atmosphärischen Einwirkungen ausgesetzt waren, sich mittelst Oxydation eine Art von Zeichnung gestaltete, so dass nach dieser Wahrnehmung es nur noch der Anwendung eines wirksamen Menstruums bedürfte, um die Erfindung zur vollen Reife zu bringen.

Dass aber dieses der muthmassliche Verlauf gewesen, lässt sich aus den frühesten Anweisungen zum Aetzen folgern, wo von keinem anderen Deckfirniss die Rede ist, als von durch Abkochen verdicktem Leinöle, wie es zur Malerei verwendet wird, und zwar mit einem Pigmente, gewöhnlich Mennige, versetzt, wie auch der sogenannte Panzerfirniss ebenfalls nur aus dergleichem Oele bestand.[14])

In einer Zeit, wo jeder streitbare Ritter, und oft sein Schlachtross nicht minder, von Kopf bis zu Fuss in Eisen gekleidet erschien, musste eine Erfindung, wodurch ein so einfaches Mittel

---

11) Die bezügliche Stelle lautet: „Het Plaatsnyden soude sy geleert hebben van eenen die Harnassen hetste, en met sterk water beet, met ouck enigh onderwys van een Goutsmit.“

Nämlich: das Stechen sollte er von Einem gelernt haben, der Harnische ätzte; aber nicht bei einem N. Harnassen, wie Schorn irrthümlich übersetzt, und der nicht existirt hat. S. dessen Vasari im Leben M. Anton's.

12) Wie Hans Burgkmair (Vater und Sohn) den Kaisern Maximilian I. und Carl V. mit mallung der Harnasch, dessgleichen dem Etzen zu hilff vnnd fürstanndt der Plattner u. s. w. gedient haben. Schreiben Kaiser Ferdinand I. vom 11. Dec. 1559 an den Augsburger Rath. Herberger, Conr. Peutinger. 8. p. 28, Anm. 87.

13) Die Ambraser Sammlung besitzt einen zierlich roth und weiss in Oelfarbe bemalten Rennhut des Rubert von San Severino, † 1487, und eine Rüstung des Fürsten N. C. Radzivil, † 1616, mit dergleichen farbig ausgeführten Streifen.

14) Siehe: „Artliche künste mancherley — auch wie man schrifft vñ gemelde auff steheline, eysenn Waffen vñ dessgleychen etzen sol u. s. w. Nürenberg durch Simon Dunkel im MDXXXj. jar. 4. R. Weigel Nr. 21,728.

an die Hand gegeben war, die Schönheit der Rüstungen durch reichen Schmuck von Ornamenten zu erhöhen, von grosser Wichtigkeit sein, denn die Verzierung derselben mittelst Grabstichel und Punze, nach bisheriger Weise, war sehr mühsam und zeitraubend, um so gewinnbringender mithin die neue Technik, vermöge ihrer grossen Einfachheit; es lag also ganz im Interesse der Eingeweihten, das Verfahren geheim zu halten, hätte nicht ohnehin Heimlichkeit in allen Künsten dem Geiste einer Zeit entsprochen, in der Gewerbe und Mysterium gleichbedeutend waren.

Unter solchen Verhältnissen konnten Erfindungen zeitweilig verloren gehen, bis der Zufall sie von Neuem an das Licht brachte, sie tauchten auf und verschwanden wiederum, lange bevor sie zum eigentlichen Durchbruch kamen; daher die häufigen Conflicte über Priorität derselben.

Vieles ist der Fürsorge der Klostergeistlichen zu verdanken, die selbst, nachdem sie aufgehört, die Kunst zu monopolisiren, unermüdet beflissen waren, alles darauf Bezügliche zu verzeichnen, und dadurch der Vergessenheit zu entziehen. In solcher Absicht legte einst ein Minoritenbruder zu Venedig in einem sogenannten Sekretbuche Recepte zum Eisenätzen nieder, lange bevor eine Spur von Anwendung dieser Kunst sich blicken lässt. Sir Charles Eastlake, der auf diese im Brittischen Museum aufbewahrte Handschrift im ersten Theile seiner Geschichte der Oelmalerei aufmerksam macht[15]), hält dafür, dass einige letztere betreffende Vorschriften schon aus der Mitte des vierzehnten Jahrhunderts herrühren; die vorkommenden Daten gehören indessen dem fünfzehnten an, in welchem auch der Text mit einem Klageliede auf den Tod Karl des Kühnen (1479) abbricht. Eines der bezüglichen Recepte spricht die Anwendung der Erfindung zum Schriftätzen bestimmt aus, welche zumal bei Stosswaffen stattfand, wie oben erwähnt wurde.[16]) Eine ähnliche Sammlung von Sekreten, welche Luc. Pacioli, ein Geistlicher aus demselben Orden, hinterliess, enthält ebenfalls eine Anweisung zum Eisenätzen[17]), muthmasslich aus

15) Receitts and directions in curing discases — medicinae Roberti Theotonici. 8. Ms. Sloane 416.

16) A fare polvere da chavare fero. R. redriolo romano, oz̄ una, ariento sulima, oz̄ una, salnitrio, oz̄ ÷ verd ramo oz̄ ÷ e polvera pista ogni chossa sotilmente, e poi to el to fero, e mitige suzo vernice liqda e poi sechalo al fogo, e quando sara secho desegnage sovra qlo che te piace da chavare, e quando araj designiato toraj de la cera, e farage dintorno le spond a quelo designiamto, e poi abi de lacsedo ben forte e mitigene suso e possa sopra lacedo, mitige le dite poluere e lassala stare tanto che el te vegniera fato.

Ein anderes: Poluē forte da chavare letere i suso uno fero.

17) Se tu vorrai scrivere lettere in sul ferro che vienne cavate come in su un coltello prima copri tutto di cera piana grossa a tuo modo e poi con lo tuo stilo caverai insu ditta cera le lettere ch' vorrai con quanto piu fondo porrai fin

gleicher Quelle entsprungen, da Bruder Luca die letzten Jahre seines Lebens, das er gegen 1509 beschloss, im Kloster St. Francesco delle vigne zu Venedig zubrachte.

Auch in Frankreich besass man frühzeitig Kenntniss vom Eisenätzen, von dem Mrs. Merrifield ein Recept aus einer in der kaiserl. Bibliothek zu Paris befindlichen Handschrift des Maître Jehan le Begue anführt, der im Jahre 1431 als Licenciat und Greffier der königl. Münze zu Paris[18]) genannt wird.

Ersichtlich wurde nach vorhandenen Anzeichen die Kunst des Aetzens schon in der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts in der Lombardei ausgeübt[19]), eine Thatsache, welche in Venedig nicht unbekannt geblieben sein konnte. Hier, wo die Haupthandelsstrassen des Südens und Nordens sich begegneten, waren damals deutsche Handelsfactoren, namentlich von den Städten Ulm, Augsburg und Nürnberg, unermüdlich thätig, den lebhaften Waarenverkehr zwischen Italien und Deutschland zu vermitteln, in welchen Kunst und Wissenschaft natürlich hineingezogen wurden. Auf solchem Wege also gelangte höchst wahrscheinlich die Aetzkunst nach Deutschland, und zwar zuvörderst nach Augsburg hin.

In dieser damals ersten deutschen Handels- und Gewerbsstadt hatte sich, gegen Ende des fünfzehnten Jahrhunderts aus Kaufbeuren eingewandert, der Maler Daniel[20]) Hopffer, auch Hopper

---

al fondo del ferro bene nettandolo perch' altramente non faria, poi habbi aceto con arseneco stemperato et porralo in ditte lettere cavate de cera et a fare ch' li stianno bene in infusione, cioe ch' per longo spacio babbino laceto cosi disporlo. Farai un labro, over sponda atorno ocio stia piena et per alquanti di lasceralo stare et rodera nel ferro ditte lettere o altri segni ch' uolessi ma ogni doi di refrescarai dilla infusione per ch' la virtu sua exhale et quella che Serbi tienla in limpolla ben turata — et lo medesimo fara salgeme et armoniaco con aceto forte destemperato e ancho col verderame etc. L. Pacioli de viribus quantitalis. Cap. XI. Scrivere in ferro con aqua cavato. Ms. in der Bibliothek dell' Istituto zu Bologna. S. Archiv f. d. zeichn. Künste. 1856. p. 242.

18) Ad faciendum aquam que cavat ferrum. Accipe onciam 1 Salis ammoniaci, et onciam 1 aluminis roche, et onciam 1 de argento sublimato, et onciam 1 Vitrioli romani, et pista omnia bene, et accipe unum vas ferre vitriatum, et pone in ipso aquam et acetum, de utroque equaliter, et inmitte que dicta sunt, et fac bulire, donec devenerit ad quantitatem medii ziatus, vel unius; et hiis factis, de ipsa linias ferrum, modo quo vis ipsum cavere seu radere, et radebit ipsum dicta aqua. Mrs. Merrifield Original Treatises on the arts of Painting. 2. Th. Lond. 1849. 8. p. 63.

19) Als Roger, erster König von Sicilien, nach wiederholten Siegen in Europa und Afrika zum Thron gelangte (1150), liess er, wie die Geschichtsschreiber des Landes melden, auf sein Schwert die Inschrift eingraben:

Apulus et Calaber, Siculus mihi Servit et Afer.

Da aber Klingen ihrer Härte wegen nicht mit dem Grabstichel bearbeitet werden können, so ist nicht unwahrscheinlich, dass diese Schrift eingeätzt gewesen sei, wie in späterer Zeit häufig solche Klingen vorkommen.

20) Daniel und nicht David, ein Sohn des Bartholomäus H. und der Anna Sendlin. Hieronymus und Lambert waren nicht Brüder, sondern Söhne desselben; Ersterer, mit Felicia Bissingerin verheirathet, hatte 12 Kinder. Nach einem

genannt, niedergelassen[21]), dort nebst seinen Söhnen Lambert und Hieronymus zuerst in Deutschland die Kunst ausübend, Waffenrüstungen durch Aetzung zu verzieren, und zwar in jenem neuen und reichen Renaissancestyle, der in den Hopffer'schen radirten Blättern sich ausspricht und eine geraume Zeit für solche Gegenstände maassgebend geblieben ist. Ohne als Kunstmaler ein grosses Verdienst beanspruchen zu können, bildeten sie vermöge ihrer Industrie eine zahlreiche Klasse von Künstlern heran, die den Namen Aetzmaler annahmen, indem sie an die von den Harnischmachern, den sogenannten Plattnern, vollendeten Rüstungen die letzte verschönernde Hand legten, die sich bis in das siebenzehnte Jahrhundert erhielten und erst mit Abnahme des Gebrauchs der Rüstungen allmälig verschwanden.[22])

Die geätzten Blätter, welche die H. hinterlassen haben, die Eisenstiche genannt werden, weil sie von Platten gehämmerten Eisens gewonnen sind, belaufen sich auf gegen Dritthalbhundert[23]); sie enthalten vornämlich Historien, Bildnisse und Ornamente, und zeigen Verwandtschaft mit Burgkmair's Arbeiten. Eine Anzahl darunter befindlicher Nachbildungen älterer italienischer Kupferstiche giebt zu erkennen, dass die H. eine lebhafte Verbindung mit Italien unterhielten und auf dortige Kunsterzeugnisse fortwährend aufmerksam waren.

Mit etwaiger Ausnahme der Ornamente, welche Muster der verschiedenen Manieren enthielten, in denen die H. ihre Rüstungen zu verzieren pflegten, und die vielleicht als Probeblätter dienten, scheint die Mehrzahl nicht für den Betrieb bestimmt, wenigstens sind gleichzeitige Abdrücke selten, sie wurden erst allgemein, als im siebenzehnten Jahrhundert die Mehrzahl der Platten, nämlich 230, in die Hände des Nürnberger Kunstverlegers Dan. Funck geriethen, der sie mit Nummern versah und gesammelt als ein

---

von Dan. Hopffer, dem Enkel, im Jahre 1590 verfassten Stammbaume. Seifert, Stammtafeln gelehrter Leute. Regensb. 1717. fol.

Nach Heller lebte D. Hopffer noch 1549. S. dessen Zusätze zum Peintre graveur.

21) It. uff Sampstag vor Galli Mcccclxxxxiij hatt Daniel Hopper von kaufbüren Maler das Bürgerrecht erkaufft. Bürgerbuch der Stadt Augsburg von 1486—1496.

22) Erhard Gaulrap oder Gilrapf, Sohn Benedicts, Büchsenmeisters und kunstreichen Etzers bey Herzog Johann Albrecht I. von Meklenburg im Jahre 1553, tritt 1557 als „Etzerjung“ in die Lehre bey dem „Platener“ Wulff von Speier in Annaberg, bei dem der Herzog seine Rüstungen machen liess, und kommt hernach in die Schule zu Lucas Cranach dem Sohne. Dr. Lisch über den Maler Erh. Gaulrap. Schwerin 1856. 8.

Noch später findet sich ein „Hanns Jacob Stumpf Klingenschmied und Etzmaler zu Moosbrun. Anno Domini 1682.“ auf einem Richtschwert bezeichnet. Leber l. c. II. 463.

23) Der Verkaufscatalog der Sammlung des Hier. v. d. Luhe vom Jahre 1762 führt 303 Hopffer'sche Blätter an.



Ganzes herausgab.[24]) Nach dessen Tode wurde die Sammlung mehr und mehr zersplittert; und nur noch 92 der Platten befanden sich zu Ende des vorigen Jahrhunderts im Besitz des Frankfurter Kunsthändlers Silberberg, als derselbe eine neue Auflage veranstaltete.[25]) Auch diese wurden in der Folge nach allen Richtungen zerstreut. Die königl. Kupferstichsammlung zu Berlin besitzt deren mehrere, die sich als Platten von geschmiedetem Eisen in der Stärke eines Messerrückens ausweisen und durchaus geätzt sind, ohne Nachhilfe des Grabstichels.

Von Daniel's Blättern trägt nur eines die Jahreszahl 1527, von denen des Hieronymus führen zwei die Daten 1520 und 21, es geht aber im Verfolg hervor, dass sie viel früher angefangen, zu radiren, wie auch vorauszusetzen ist, wenn Daniel, von dem eigentliche Kupferstiche nicht existiren, bereits im Jahre 1500 in der Augsburger Zunftmatrikel als Kupferstecher aufgeführt steht.[26])

In der Kupferstichsammlung des Brittischen Museums befinden sich zwei unbeschriebene Blätter aus früher venezianischer Schule, vermuthlich Unica, von der Hand des Giov. Antonio da Brescia, dessen Arbeiten in die Jahre 1490 — 1530 fallen; beide bezeichnet als Bildnisse des berühmten Feldherrn Consalvo di Cordova, der von 1504 — 1507 das der Krone Spanien zugefallene Königreich Neapel als Vicekönig verwaltete.[27]) Indessen zeigen diese Bildnisse nicht die geringste Aehnlichkeit mit dem aus Gemälden und Denkmünzen bekannten[28]), wobingegen sie mit einem von Daniel Hopffer radirten Blatte so durchaus übereinstimmen, dass entweder sie nach demselben copirt sein müssen, oder jenes nach ihnen.[29]) Wie A. Bartsch nachgewiesen hat, stellt die Hopffer'sche Radirung den bekannten Conrad oder Conz von der Rosen dar, den lustigen Rath Maximilian des Ersten, wie er nicht allein

---

24) Opera Hopferiana, i. e. figurae aliquot aeneae, numero ducenta super triginta etc. Prostant apud Davidem Funckum Iconopolam Norimbergensem.

25) Opera Hopferiana. Dieses Werk enthält — 92 Abdrücke von Stahlplatten der Gebrüder D. H. und L. Hopfer etc. In der Silberberg'schen Kunsthandlung.

26) Lipowski, Baierisches Künstlerlexicon, Artikel Hopffer. Demnach war für die neue Kunst die Benennung entweder noch nicht gefunden, oder der Künstler nahm Anstand, seiner Zunftgenossen Aufmerksamkeit darauf hinzulenken.

27) Das vermuthlich frühere, links gewandte, führt oben zur Linken die Inschrift:

„Questo si e el grā Capitanio / De larmata del Re De / Spania ch distrusse el re / d granata retrato dal / uino." Br. 7' 8". H. 9' 2".

Das andere, von der Gegenseite dargestellte, hat oben zur Rechten folgende Schrift:

„Lio victoriosiss° / Capitaneo generale de / larmata del Ser^mo Re de Spania." Br. 7' 10". H. 10' 5".

28) van Mieris Hist. D. Lucke Sylloge Numism.

29) A. Bartsch, Peintre Graveur Vol. VIII. p 507. p. 493.

in der Handschrift von Fugger's Ehrenspiegel des Hauses Oesterreich, der Wiener Hofbibliothek, in Miniaturmalerei erscheint, der das Hopffer'sche Blatt zum Vorbilde gedient hat, als unverkennbar in Holbein'schen Silberstiftzeichnungen, auf der königl. Kupferstichsammlung zu Berlin dargestellt ist.

Wie soll man diese auffallende Erscheinung auslegen? Vasari meldet zwar im Leben Tizian's, Giorgione habe Consalvo's Bildniss gemalt, damals, als dieser nach Venedig gekommen, um den Dogen Agostino Barbarijo zu besuchen, allein dieser starb schon im Jahre 1501, während nach obigen Autors Angabe Giorgione sich erst um 1507 zu Venedig niederliess, in welchem Jahre aber Consalvo nach Spanien zurückberufen wurde. Keiner seiner Biographen erwähnt einer solchen Reise; sein Name fehlt in P. Gradenigo's Verzeichnisse aller fürstlichen Personen, welche jemals Venedig besuchten; Consalvo kam überhaupt während seiner kurzen Anwesenheit in Italien nur einmal in nähere Berührung mit der Republik, und zwar bei folgender Veranlassung.

Die Venezianer führten zu Ende des fünfzehnten Jahrhunderts einen unglücklichen Feldzug gegen die Türken, die, nachdem sie ihnen Cephalonien entrissen, das nahe Zanthe bedrohten. In ihrer Bedrängniss wandten die Venezianer sich an Ferdinand von Arragonien mit der Bitte um Beistand, der ihnen auch bereitwillig gewährt wurde; der König sandte ihnen sofort von Sicilien aus eine mächtige Flotte unter Consalvo's Befehlen zu Hilfe, der mit raschem Erfolge die Muselmänner in die Flucht schlug und Cephalonien zurückeroberte, u. s. w. Dies geschah im Jahre 1501.

Auf diese glänzende That erliess die Republik eine ausserordentliche Gesandtschaft an Consalvo, um ihre Erkenntlichkeit auf die solenneste Weise auszusprechen; sie brachte ihm das Ehrenbürgerrecht der Stadt, sie brachte herrliche und kostbare Geschenke und edle Rosse, nebst einer ansehnlichen Summe baaren Geldes, welche der Feldherr mit seltener Uneigennützigkeit unter sein Heer vertheilte.[30])

Diese Verhältnisse erklären genügend, wie in einem solchen Momente, wo Consalvo als der gefeiertste Held des Tages nicht allein den Venezianern, sondern der ganzen Christenheit erschien, ein speculativer Kunsthändler sich veranlasst sehen konnte, ein Bildniss des um die Republik so hochverdienten Mannes, wie das Decret des Grossen Raths lautete, zum Verkauf herauszugeben, auch wie es scheint mit gutem Erfolge, da eine zweite Auflage erfordert wurde. Gewiss wird also die Erscheinung dieser Bildnisse in die Zeit der ersten Begeisterung zu setzen sein, und kaum

30) Dupoucet Histoire de Gons. de Cordoue, surnommé le grand Capitaine. 2. Th. Paris 1714. Kl. 8.

später[31]), indem bald nach jenen Ereignissen neue schwierige Verhältnisse den Staat Venedig bedrohten, keinenfalls jedoch nach 1507, in welchem Jahre C. gänzlich von der politischen Bühne abtrat und nach Spanien zurückkehrte, wo er bald darauf seine Tage beschloss.

Da die Aechtheit des Hopffer'schen Stiches als eines Bildnisses des v. d. Rosen von zwei verschiedenen Seiten her hinlänglich constatirt ist, so kann es keine Nachbildung der venezianischen sein; im Gegentheil, diese müssen dessen Copieen und später entstanden sein, woraus man folgern darf, dass Hopffer's Blatt ungefähr vom Anfange des Jahrhunderts datirt. Das Geburtsjahr des v. d. Rosen ist uns zwar nicht bekannt, aber in der Augsburger Geschlechtstafel vom Jahre 1522, welche das Berliner Kupferstichcabinet besitzt, tritt er in der Gestalt eines siebenzigjährigen Greises auf, der nach dem Epitaphium des Brassicanus[32]) schon im Jahre 1519 seinem Kaiser im Tode nachfolgte. Demnach wäre Conz, der schon im Jahre 1479 unter Maximilian's Fahnen bei Terouanne wacker kämpfte, um 1450 geboren, womit übereinstimmend Hopffer's Bildniss ihn als einen Fünfziger darstellt.

Die seltsame Erscheinung endlich, den stolzen Grande von Castilien — con grave aspetto, di bella presenza e di bellissimo volto, degno lo d'animo e di statura de sopranome di Grande, wie Paul Jovius ihn schildert — in dem burlesken Aufzuge des berufenen Schalksnarren auftreten zu sehen, beruht wohl auf keinem anderen Grunde, als dass in Ermangelung eines ächten Bildnisses der Verleger sich mit dem ersten, besten behalf, das zur Hand war. Oder hätte hier eine Verwechselung von Conz mit Consalvo stattgefunden?[33])

---

31) Etwa gegen 1504, weil der C. in diesem Jahre ertheilten vicekoniglichen Würde in den Bildnissen nicht erwähnt ist.

32) In divum Carolum Elect. Rhomanorum etc. Dialogus — J. A. Brassicano Autore. Aug. Vind. 1519. 4.

33) Fast zweihundert Jahre später gab dasselbe Bildniss Anlass zu neuem Irrthume, nachdem der obenerwähnte Verleger Funck nachstehende Inschrift hinzufügte, die sich jedoch nicht auf allen bezifferten Exemplaren findet, sondern im Verfolg hinzugefügt wurde, wahrscheinlich um dem Blatte aufzuhelfen, dessen Bedeutung in Vergessenheit gerathen war.

Claus Stürz den Becher
Ich stürz den Becher und die kandel
und hab damit ein gutten Handel
Auch finde ich meiner Brüder viel
Die eben lieben was ich will.

Namenbildungen wie Leerdasglas, Schleckdasbier, Stürzdenbecher u. dgl. kommen bei schwäbischen Dichtern des vierzehnten und fünfzehnten Jahrhunderts häufig vor; ursprünglich Beinamen, gingen sie nicht selten in Familiennamen erblich über.

In den Annalen Hamburgs behauptete der Name Störtebeker, die nieder-

Geht nun auch hieraus hervor, dass die Hopffer wahrscheinlich schon zwischen 1500 und 1507 Eisenplatten zum Abdrucken ätzten, so scheint dennoch die Aetzung eigentlicher Rüstungen in Deutschland damals noch nicht zur Ausübung gekommen zu sein. Auch Pacioli's Anweisung betrifft nur ebene Flächen, z. B. Klingen und dergleichen; das Verfahren, Helme und andere gewölbte Armaturstücke zu ätzen, wurde vermuthlich nacherfunden.[34]) Selbst die kostbare, reichverzierte Reiterrüstung, welche Maximilian seinem Freunde Heinrich dem Achten bei Veranlassung dessen Vermählung mit Cath. von Arragonien (Juli 1509) verehrte, ein Augsburger Fabrikat, ist noch nicht geätzt, sondern nur mit-

---

sächsische Version von Stürzdenbecher, eine traurige Celebrität; ihn führte ein Hauptmann friesischer Seeräuber, Victualienbrüder genannt, die gegen Ende des vierzehnten Jahrhunderts, die nordischen Gestade umschwärmend, den Handel hart bedrückten, bis im Jahre 1402 der Arm der strafenden Gerechtigkeit sie ereilte; in einer Schlacht am Einlauf der Elbe von den Hamburgern überwunden, wurde S. gefangen und darauf mit vielen seiner Genossen vor den Thoren der Stadt hingerichtet.

Des kühnen Räubers Gedächtniss hatte dort in Lied und Sage Jahrhunderte sich ungeschwächt erhalten, kein Wunder also, wenn Hopffer's Blatt, das dessen vager Vorstellung Ausdruck verlieh, Epoche machte, und da der Flibustier nicht zu verkennen schien, die Aechtheit niemals angefochten wurde. Den Irrthum theilte selbst der berühmte Lavater noch spät, der Stürzdenbecher's Kopf, seiner Theorie zum Belege, den Physiognomischen Fragmenten einverleibte.

Von der Sensation, welche dieses Ereigniss bewirkte, obwohl in eine sehr erregte Zeit einfallend, zeugen unter anderem mehrere Copieen des Blattes und nach demselben geschnittene Denkmünzen mit Störtebekers Bilde, der sogar im Jahre 1701 als Held einer zweitheiligen Oper und späterhin eines Drama's unter nachhaltigem Applause die Hamburger Bühne bestieg.

Dahin wäre es nicht gekommen, hätte man nicht den wesentlichen Umstand übersehen, dass die Inschrift, deren Vers ohnehin aller historischen Beziehung entbehrt, zweihundert Jahre neuer als das Bildniss ist, das wieder andere Hundert jünger als sein Gegenstand; vor Allem aber, dass die sogenannte „zerhauene“ Tracht deutscher Lanzknechte, in welcher Stürz den Becher erscheint, erst gegen Ende des fünfzehnten Jahrhunderts aufkam, folglich keiner Ao. 1402 geköpften Person angehören konnte, denn Kleidermoden antidatiren nicht.

In Kunzen's groben Zügen liess die Ironie des Zufalls, der oft ergötzlich scherzt, hier die Republik des San Marco ihren ruhmgekrönten Hort vergöttern, dort hingegen die Stadt der Hansa einen grimmigen Erzfeind verabscheuen; so lange, bis Adam Bartsch im Jahre 1808 den Schalk aus seiner Pseudonymität an's Licht zog und das Bildniss seinem rechten Eigner erstattete.

Was schliesslich Störtebekern anbetrifft, dessen Geschichte und Mythe, so können wir nichts Besseres thun, als unsere Leser, die sich für diese Episode der Geschichte Hamburgs interessiren, auf Dr. Laurents ihn betreffende ausführliche Abhandlung verweisen, die, durch Dr. Lappenberg's Zusätze bereichert, im zweiten Bande der Zeitschrift des Vereins für Hamburg'sche Geschichte enthalten ist.

34) Rüstungen wurden geätzt vermittelst Beschlägen mit einem Breie von Vitriol, Salmiak und Kohlenpulver, durch Essig gebunden. Siehe: „Drey schöner kunstreicher Büchlein — das erste von Makel wie Flecken — das ander vn Stahel vnd Eysen — das dritte von mancherley Farbe — Gedruckt zu Leipziogk durch Michael Blum 1532. 12.“ R. Weigel Nr. 17,789.

telst Grabstichel und Punze mühsam und unbeholfen verziert[35]), während man doch annehmen darf, dass Maximilian, der sich so angelegentlich für Waffenfabrikation interessirte und darin wesentliche Verbesserungen angab[36]), der öfter in Augsburg verweilte, wo er auch seine Rüstungen anfertigen liess, bei einer so ausserordentlichen Veranlassung gewiss die neuere, bessere Technik benutzt hätte, wäre sie damals bereits zur Reife gediehen.

Die Verdienste, welche die Hopffer, Vater und Söhne, sich mittelst ihrer neuen Industrie erwarben, blieben auch keineswegs unbelohnt, denn sie gaben die erste Veranlassung zu reichen kaiserlichen Gnadenbezeigungen und stufenweiser Erhebung der Familie, die sich in der Folge ebenfalls im Kriegs- und Staatsdienste auszeichnete, und legte den Grund zu dem Ansehen und Wohlstande, worin sie sich Jahrhunderte lang behauptete.

Als erster Beweis kaiserlicher Huld erscheint die Verleihung eines Wappens durch Carl den Fünften, vom 28. Januar 1524 aus Nüruberg datirt, als Aufnahme der Familie H. unter die Alte Ehrbare Wappengenossenschaft.[37])

Selbiges enthielt die Figur eines mit Hopfenranken gegürteten wilden Mannes in hüpfender Stellung, zugleich auf Hopffer und Hopper anspielend, der eine Hopfenblüthe, Hopfenmann genannt, emporhält.[38]) Nie kommt dieses Wappen auf den Radirungen vor, und was man für eine Hopfenblume angesehen hat, ist vielmehr ein Tannzapfen, als Augsburger Stadtwappen, der auch dort verfertigten Rüstungen eingeprägt ist.

Die Veranlassung dieser Auszeichnung erfährt man erst aus dem Diplome, wodurch Georg Hopffer, ein direkter Descendent Daniel's, von Rudolph dem Zweiten unter'm 22. Decbr. 1590 in den Adelstand erhoben und zugleich das nunmehr gevierte Wap-

---

35) Description of the Engravings on a German suit of Armours, made for King Henry VIII, in the Tower of London, by Sam. Rush Meyrick etc. nebst 15 Tafeln Abbildungen. Archeologia Vol. 22. London 1829. 4.

Der Verfasser ist übrigens im Irrthum, indem er die Verzierungen für geätzt ausgiebt.

36) Auch Maximilian wahrte das Geheimniss in dergleichen Angelegenheiten; in einem von ihm hinterlassenen Verzeichnisse seiner Schriften findet sich eine „Haroaschmeysterey, die Heimblikaitt“ angeführt. J. Chmel, Handschriften der K. K. Hofbibl. zu Wien. I. 477.

37) Die Harnischmacher wurden zu den Kriegsleuten gezählt und als Lehnsleute angesehen; die Harnischmaler also vermuthlich nicht minder. Rühs' Mittelalter I. 599.

38) Rud. Weigel's Kunstcatalog ertheilt unter Nr. 18944 Nachricht von einem, mit Inbegriff mehrerer unbeschriebenen, 234 Bl. starken, vortrefflichen Hopffer'schen Werke, bei dem sich der Original-Wappenbrief Kaiser Carl V. befindet, in welchem eine Abbildung des oben erwähnten Wappens gegeben ist. Die Abstammung dieser ausgezeichneten Sammlung aus Regensburg lässt vermuthen, dass sie aus dem Besitze Dan. Paul Hopffer's, kaiserlichen Raths und Advokaten daselbst, herrühren, von dem weiter unten die Rede ist, eines Grossenkels Daniel's.

pen mit einem klimmenden Steinbocke gebessert wird. Hierin geschieht nämlich des Grossvaters Daniel Erwähnung, der neunzehn Söhne und eine Tochter hinterlassen, und sich zur Erfindung der Kupferstecherkunst bekannt gemacht habe.

Nicht ohne Bedeutung ist die hier hervorgehobene Stelle, als Correctur des ursprünglichen Entwurfs, worin es heisst: dass auch die Hopffer Inventores der Calcography sein, ist der Welt genugsamb bekandt, weil hierdurch die Erfindung dem Daniel allein zugesprochen wird, wenn auch eine um hundert Jahre später erfolgte Bestätigung zwischen Vater und Söhnen keinen Unterschied zieht.

Es bedarf wohl keiner Auseinandersetzung, dass hier unter Erfindung der Kupferstecherei nur Erfindung eines neuen Zweiges derselben gemeint sein könne, und dass bei Carl dem Fünften, der in seinem Asyle von St. Just, von der Welt zurückgezogen, an schönen Waffen noch so grosses Gefallen fand, diese Aetzkunst lediglich mit Bezug auf sein Steckenpferd Werth haben konnte, um der Auszeichnung einer Wappenverleihung würdig befunden zu werden.

Kaiser Leopold der Erste bestätigte am 20. August 1682 den Adelsbrief des Dan. Paul Hopffer. Indem die Verdienste der Familie 250 Jahre zurück hervorgehoben werden, wird ausdrücklich erwähnt, dass die Geschichte andere dieses Namens und Herkommens zu Erfindern der Kupferstecherei gemacht habe.[39])

Unter'm 27. Septbr. 1765 wird Joh. Friedr. Erasm. Hopffer in den Freiherrenstand erhoben, u. s. w.[40])

Aus dieser Untersuchung scheint so viel hervorzugehen, dass die von Lombardischen Waffenfabrikanten, vornämlich Harnischmalern, betriebene Kunst, in Stahl und Eisen zu ätzen, durch Daniel Hopffer zuerst nach Deutschland, namentlich Augsburg verpflanzt wurde, von wo aus sie sich schnell in allen Richtungen verbreitete.

Von einer im Jahre 1515 nach letztgenannter Stadt unternommenen Reise brachte Dürer ohne Zweifel diese Kunst nach Hause, wo noch in demselben Jahre seine beiden oben erwähnten Blätter in dieser neuen Manier ausgeführt erschienen. Auf ihnen beruht die ihm zuertheilte Ehre der Erfindung, wiewohl Sandrart die Vermuthung ausspricht, dass er im Aetzen einen Meister vor sich gehabt habe, und auch Doppelmair ihn

39) Dieses Diplom findet sich der Silberberg'schen Ausgabe der Hopffer'schen Platten in extenso vorgedruckt.

40) Vorstehende, aus den Reichsadelsacten zu Wien gezogene, die Familie Hopffer betreffende Particularien verdanke ich der besonderen Güte und Gefälligkeit des Herrn Prof. Bergmann, Custoden der kaiserl. Ambraser Sammlungen daselbst.

nur einen der Ersten nennt, so diese Erfindung ausgeübt. Ein solcher Vorgänger dürfte wohl kein anderer sein, als Daniel Hopffer.

Dürer's geätzte Blätter fallen zwischen die Jahre 1515—18[41]), worauf er einer Technik entsagte, welche in ihrer damaligen Unvollkommenheit ihm keine erheblichen Vortheile darbot.

Von Aetzung in Kupfer zeigt sich zur selbigen Zeit in Deutschland noch keine Spur, alle älteren Anweisungen beziehen sich nur auf Stahl und Eisen, von welcher Art die Platten waren, deren sich Altorffer, Burgkmair, Seb. Behaim und ihre Zeitgenossen bedienten.

In Italien wurde die Erfindung der Aetzkunst dem Francesco Parmegiano zugeschrieben, worüber Sandrart gegen Vasari, der sich im Leben dieses Malers hierüber zweideutig ausspricht[42]), seinen Tadel auslässt. Uebrigens ist diese nur in der ersten Ausgabe der Künstlerbiographieen enthaltene Stelle in den späteren unterdrückt worden, nachdem vermuthlich Dürer's Radirungen dem Verfasser zu Gesicht gekommen. Es ist auch möglich, dass jene Tradition sich nur auf's Kupferätzen bezog, in welcher Weise sämmtliche Blätter Parmegiano's ausgeführt sind.

Von Vasari wird diesem Künstler nachgesagt, dass er sich eine Zeit lang vor seinem Ende mit Goldmacherei, Alchemie, abgegeben, und darüber seine Malerei vernachlässigt habe, eine Behauptung, die von dessen Biographen, dem Padre Affo, auf das Entschiedenste in Abrede gestellt wird, indem, wie er betheuert, Niemand das Geld so wenig estimirt habe, als eben Parmigiano. Indessen ist zu berücksichtigen, dass in jenen Zeiten jegliches Experimentiren auf trockenem, wie auf nassem Wege für Alchemie galt, worunter gewöhnlich Goldmacherei verstanden wurde. Wenn also ein Durst nach Golde den Künstler nicht angetrieben, so mögen Versuche im Aetzen zu dieser Sage Anlass gegeben haben, vielleicht auch die Bereitung des dazu erforderlichen Scheidewassers, das zwar schon in den dreissiger Jahren des sechszehnten Jahrhunderts zum Scheiden der Metalle diente, dessen Herstellung jedoch geheim gehalten, daher in den ältesten Probirbüchern der Wardeine nicht gelehrt wurde, und das erst im Jahre 1540 als Handelsartikel vorkommt.

Nach Parmegiano's Tode breitete sich die Aetzkunst durch sei-

41) Es sind folgende sechs Blätter: Christus im Gebet und der Leidensheiland, von 1515; das Schweisstuch, eine Entführung und die Landschaft mit der Karthaune von 1516; endlich ein Studienblatt ohne Jahreszahl. Nach Bartsch die Nummern 19, 22, 26, 72, 99, 70.

Vom erstgenannten besass J. Heller die Eisenplatte.

42) Fece dono di miglioramento all' arte, facendo intagliar le stampe con l'aquaforte, come de suo mollissime si veggono. Vasari Vite, Fir. 1550, im Leben Parmigiano's.

nen Schüler Antonio Fantuzzi, die beiden del Moro's, Battista Franco u. A., rasch über das nördliche Italien aus; durch Ersteren, der mit des Meisters Zeichnungen entwich, gelangte sie nach Frankreich, und von ihm besitzen wir die ältest datirte italienische Radirung von 1540.

Es wird aber Parmegiano um so weniger Anspruch an diese Erfindung erheben dürfen, als es sich herausstellt, dass Marc Antonio schon mehrere Lustra vor der genannten Zeit sie gekannt und geübt hat. In dem von Adam Bartsch herausgegebenen Verzeichniss der Werke dieses Künstlers befindet sich in der That eine nicht geringe Anzahl geätzter Blätter, wenn daraus auch nur die einzige Nr. 435, obwohl nicht ohne einige Zweifel an deren Aechtheit, von ihm angeführt ist.[43]) Und dennoch stimmt dieses Blatt mit den übrigen, theils sein Zeichen führenden, ganz überein, daher jene Zweifel überhaupt nur auf dem Umstande beruhen dürften, dass die Existenz radirter Blätter dieses Meisters, die keinem früheren Schriftsteller aufgefallen ist, dem Autor des Peintre graveur mit der bestehenden Theorie der Erfindnng unvereinbar schien.[44])

Diese geätzten Blätter Marc Anton's, als solche in Folge ihrer Seltenheit und Kleinheit der Aufmerksamkeit entgangen, da keines derselben das Maass von anderthalb bis vier Zoll im Gevierten überschreitet, die zu seinen feinsten und vollendetsten Arbeiten zählen, tragen den Charakter seiner mittleren römischen Periode, und werden sämmtlich innerhalb des Verlaufs weniger Jahre ziemlich gleichzeitig entstanden sein. Während die Seltenheit der grösseren Blätter Marc Anton's der starken Benutzung von Seiten studirender Künstler zuzuschreiben ist, scheint sie in diesem Falle von der geringen Zahl genommener Abdrücke herzurühren, worauf die Wahrnehmung hinweist, dass deren keine von verschlifsenen Platten vorkommen, die, nach Uebereinstimmnng der Dimensionen zu schliessen, eine mehrmalige Benutzung erfahren haben. Auch ist es auffallend, dass keines derselben die Adresse eines Kunstverlegers führt, noch sich bis auf unsere Zeit erhalten hat, wie so manche der grösseren; Umstände, welche zusammengehalten es wahrscheinlich machen, dass sie als blosse Versuche nicht für die Oeffentlichkeit bestimmt waren.

Es ist anzunehmen, dass der Impuls zu diesen Versuchen dem Künstler aus Deutschland zuging, denn in demselben Jahre

43) Ein zweites, von Bartsch als radirt angeführtes Blatt, Nr. 284, scheint mir Arbeit eines deutschen Künstlers, wie etwa Seb. Behaim, nach dem Original M. Anton's Nr. 248.

44) Unter einer Anzahl von einigen dreissig Blättern seien hier die Nummern 162, 165, 253—256, 372, 431 und 437 nach Bartsch als schlagende Beispiele angeführt.

1515, in welchem Dürer sein erstes radirtes Blatt zu Tage förderte, bestand bekanntlich zwischen ihm und Raphael ein freundschaftlicher Briefwechsel, von gegenseitigen Geschenken ihrer Werke begleitet[45]); eine treffliche Zeichnung des Letzteren, mit Dürer's handschriftlicher Bemerkung versehen, bezeugt diese Thatsache. Setzen wir nun den nicht unwahrscheinlichen Fall, dass D. dem römischen Freunde seine Erstlinge der Radirkunst mitgetheilt, so lässt sich erwarten, dass M. Antonio, dem Beispiele folgend, sich ebenfalls darin versuchte.

Aber einem Künstler, der den Stichel so meisterlich führte, wie Raimondi, Dürern wenig nachstehend, konnte ebenfalls, wie jenem, die Aetzkunst auf ihrer damaligen niedrigen Entwickelungsstufe keinen Vorschub gewähren. Vielleicht lag die Absicht im Hintergrunde, auf diese Weise die Ausführung grösserer Platten vorzubereiten, wie sie in neuerer Zeit mit Erfolg angewandt wird, doch hat er es bei Versuchen im Kleinen bewenden lassen.[46])

Nach der Plünderung Rom's im Jahre 1525, in welcher Catastrophe Marc Antonio, wie man glaubt, sein Vermögen einbüsste und flüchtig wurde, von wo an jegliche Spur seiner Thätigkeit verschwindet, soll er sich nach seiner Vaterstadt Bologna zurückbegeben haben. In solchem Falle wäre er mit Parmegiano zusammengetroffen, der zur Zeit der Krönung Carl des Fünften sich dort aufhielt und unter andern den Kaiser conterfeiete, bei welcher Begegnung M. A. ihm das Aetzen gelehrt haben könnte, welches mit Vasari's Angabe zusammenhängt, dass Parmegiano das Aetzen um 1530 erfunden habe.

Zieht man schliesslich in Betrachtung, wie wenig Vorbereitung dazu gehörte, diese einfache, aber weittragende Erfindung in's Leben zu rufen, so darf man sich verwundern, dass die Alten sie nicht gekannt zu haben scheinen. Denn, wenn auch vermuthlich die Oelfarbe ihnen unbekannt blieb, so besassen sie doch Oel und Trockenfirnisse, und die Wachstafeln, deren sie sich zum Schreiben bedienten, auf denen mit Stiften gleichsam radirt wurde, konnten leicht den Weg dazu eröffnen. Und wirklich zeigt die Gravirung der berühmten Cista des Kircher'schen Museums eine eigenthümliche Leichtigkeit und Freiheit, die an Aetzung erinnert, eine Erscheinung, welche auch an einigen hetrurischen Metallspiegeln beobachtet wird, wiewohl die Oxydation der Bronze in dieser Hinsicht kein sicheres Urtheil gestattet.

Desgleichen fehlte wenig, dass nicht der Aetzkunst die grosse Rolle zufiel, welche der Buchdruckerkunst zu Theil ward; war schon ihre erste Anwendung auf Schrift gerichtet, so konnten, da

45) In der Sammlung des Erzh. Carl zu Wien. S. Passavant, Raphael von Urbino. II. p. 520.

46) Siehe das Blatt: David mit Goliath's Haupte, 12. B. 11.

Buch- und Kupferdruckerpresse fast gleichzeitig entstanden, auch geätzte Schrifttafeln zum Bücherdrucke dienen statt beweglicher Typen; ein ohne Frage einfacheres Verfahren, als Guttenberg's subtil ersonnene Technik[47]); eigenhändig hätten, Leonardo's Verkehrtschrift befolgend, Autoren ihre Werke auf Platten fixirt, und stereotype Autographa, Ausgaben von primitiver Form und Reinheit zu spätesten Tagen die Büchersammler erfreut.

Die Photographie als Mittel zur Reproduction

von Holzschnitten, Kupferstichen und Handzeichnungen.

Niemand wird leugnen, dass für manche Zwecke die Photographie als Vervielfältigungsmittel so vortrefflich ist, dass sie weder von der geübten Hand auch des geschicktesten Künstlers, noch durch ein anderes mechanisches Verfahren erreicht werden kann; z. B. würde die Schärfe und Genauigkeit eines Camera-obscura-Bildes irgend einer Architektur, eines Reliefs u. dgl. nur mit Mühe und einem solchen Aufwande von Zeit zu erreichen sein, wie er nur selten zu Gebote steht, weshalb auch die Photographie sich bei Reisen zu archäologischen Zwecken unentbehrlich gemacht hat.

Indessen hat sich in neuerer Zeit[1]) die Industrie dieses Verfahrens bemächtigt, dasselbe auch zur Nachbildung von Gemälden, Zeichnungen, Kupferstichen u. s. w. angewandt, und die auf diese Weise erzielten Resultate als Kunstblätter in den Handel gebracht, was bei den mannigfachen Mängeln derselben gewiss nur schädlich auf den Geschmack der Liebhaber wirken und den Laien von wirklichen Kunsterzeugnissen abziehen muss, sowie die seiner Zeit Alles überschwemmenden Stahlstiche gewiss nichts zum besseren Geschmacke und innigeren Kunstverständniss beigetragen haben.

Da wir hier nur die photographischen Copien nach Kupferstichen, Holzschnitten im Auge haben, so beschränken wir uns darauf, die bei den Nachbildungen von Gemälden besonders hervortretenden Uebelstände nur anzudeuten, indem wir das

---

47) Firmin Didot beabsichtigte diesen Gedanken zur Ausführung zu bringen, kam aber nicht damit zu Stande. S. Bibliothèque physico-économique. 1816. p. 400.

1) Faute de mieux, d. i. in Ermangelung zur Gelegenheit oder der Kostspieligkeit der Herstellung eines besseren. A. d. H.

beste derartige, bis jetzt erschienene Werk: „Die Copien aus der Manchester-Ausstellung“ dabei als Grundlage annehmen.

Vor Allem muss jeden Beschauer die fast bei den meisten Blättern mangelnde Harmonie von Licht und Schatten stören, da meistens die zarten Uebergänge vom Schatten zum Licht ausgeblieben, die dunkleren Parthien aber unklar, oft sogar ganz schwarz kommen, wodurch natürlich in diesen Theilen auch die Zeichnung verschwinden und das ganze Bild an störender Härte leiden muss. Alsdann üben bekanntlich viele Farben einen grossen Einfluss auf die mehr oder weniger starke Reflexion des Lichtes aus, so dass z. B. hellblaue Farben oft gar nicht, manche rothe Farben dagegen um vieles dunkler kommen, als sie auf dem Bilde erscheinen, in Folge dessen die Bilder mancher Meister, bei denen das Blau in den Fleischparthien stark durchgewachsen ist, entweder gar nicht oder doch nur sehr mangelhaft wiedergegeben werden können. In demselben Falle sind oft die Hauptwerke der berühmtesten Meister, da sie meistens so stark nachgedunkelt sind, dass eine Photographie eine nur schwache Idee des Bildes geben kann.

Ein dritter Uebelstand liegt eben in der mechanischen Genauigkeit der Wiedergabe, da eben so gut, wie die Eigenthümlichkeit der Zeichnung meistens wiedergegeben wird, auch alle äusseren Mängel der Bilder, wie Risse oder Sprünge im Firniss, Retouchen u. dgl., wie sie ja so häufig bei alten Bildern vorkommen, auf's Genaueste hervortreten, was höchst störend auf den Beschauer wirkt. Wie ganz anders sieht dagegen ein von einem tüchtigen Künstler gefertigter Kupferstich aus! Hier ist bei sonst guter Zeichnung jeder, auch der schwächste Ton in seiner richtigen Stärke wiedergegeben, alles Fremdartige, was das Original vielleicht besitzt, vermieden, und das Helldunkel in seiner ursprünglichen Schönheit dargestellt.

Aehnliches wie das oben Gesagte bemerkt man auch bei den Copien der für die Kenntniss und das Studium alter Meister so wichtigen Handzeichnungen, denn auch bei diesen spielen noch mehr als bei Gemälden Beschädigungen aller Art, das oft vorkommende gerippte Papier, sowie Retouchen, eine grosse Rolle. — Stören solche schon beim Beschauen des Originals, bei welchem doch das Wahre vom Falschen leichter zu unterscheiden ist, so ist dies in erhöhtem Maassstabe bei photographischen Copien der Fall, da in Folge der einförmigen Färbung derselben letzteres sehr schwer ist. Ebenso vermisst man bei denselben meistens die Wiedergabe der eigenthümlichen, in den meisten Fällen so interessanten Technik der verschiedenen Meister, so dass Kreide- oder Rothstiftzeichnungen das Aussehen von getuschten haben, während bei anderen zarte Umrisse oder nur leicht angedeutete Töne ausbleiben, farbige Zeichnungen aber mangelhaft, dem Originale auf

keine Weise entsprechend, erscheinen. — Vergleiche man z. B. eine schöne saftige Sepiazeichnung mit einer nach derselben gefertigten photographischen Copie — die Wärme und Weichheit des Originals mit dem kalten violettbraunen Tone der Copie, und man wird sich von der Wahrheit des Gesagten überzeugen. Oder man nehme eins von den neuen französischen oder anderen guten Zeichnungswerken zur Hand und vergleiche ein photographisches Werk damit — dort die der Gattung des Originals, sowie dem Meister eigenthümlich angehörende Mannigfaltigkeit der Behandlung, wie der Farbe, hier die ermüdende Einförmigkeit des Machwerks und des Aussehens, die nichts bietet, als die Composition allein, aber von den ausserdem so interessanten Eigenthümlichkeiten der Handzeichnungen nichts ahnen lässt.

Wir kommen nun schliesslich auf das jetzt öfters versuchte Copiren alter Kupferstiche, Radirungen, Holzschnitte etc., welches jedenfalls die schwierigste Aufgabe für den Photographen ist und wahrscheinlich auch bleiben wird.

In dem von Clement in Paris herausgegebenen Werke A. Dürer's (jedenfalls dem besten derartigen Werke) fällt Jedem, der Dürer's Stiche kennt, das Fremdartige der Copien auf, indem sich eine gewisse Härte und Unklarheit der Tiefen bemerklich macht, die bei den Originalen nicht vorhanden sind. Dies kommt daher, dass die ganz zarten Linien häufig ausgeblieben, die engen Schraffirungen in dem Schatten aber meistens ineinander geflossen und dadurch zu schwarz geworden sind. Ein Beleg dafür ist z. B. das Blatt „Ritter, Tod und Teufel", die Blätter der Passion etc. Bei Blättern grösseren Formats kommt noch ein sehr wesentlicher Fehler hinzu, der darin besteht, dass die Bilder wohl in der Mitte, also in der Nähe des Focus, scharf und deutlich, aber, jemehr davon entfernt, immer undeutlicher werden, bis sie am äussersten Rande fast bis zur Unkenntlichkeit verschwimmen, wie dies namentlich beim Tode des Ananias und anderen Blättern grösseren Formates in Marc Anton's Werke, herausgegeben von B. Delessert, zu sehen ist. Ueberhaupt giebt letzteres Werk nur die Compositionen; von der Schönheit der Zeichnung findet der Kenner der Originalstiche wenig wieder, da die Blätter zu weichlich und eintönig sind, und doch möchten Marc Anton's wie A. Dürer's Arbeiten in Folge der Klarheit und Bestimmtheit ihrer Technik sich besser, als die Werke vieler anderer Meister, wie Rembrandt, Ostade etc., für die Photographie eignen, weil letztere viel mit der kalten Nadel gearbeitet, und deren Hauptschönheit häufig nur in der vortrefflichen Handhabung des Helldunkels besteht.

Bei den ältesten Erzeugnissen des Metall- und Holzschnittes, die, wie bekannt, nur höchst selten ohne Colorit vorkommen, bildet das letztere eine unübersteigliche Schranke für die Photogra-

phie, ganz abgesehen von der meist mangelhaften Erhaltung solcher Blätter, die meistens weniger künstlerisches, als historisches Interesse haben. Es kommt deshalb hauptsächlich auf die Wiedergabe der eigenthümlichen Technik beider, sowie auf die Farbe der Abdrücke, die Art des Colorits etc. an, was wiederzugeben doch wohl nur der freien Handarbeit überlassen bleiben dürfte.

Da wir jetzt gesehen haben, dass an den photographischen Copien vielerlei Uebelstände und Mängel zu rügen sind, so wirft sich nun die Frage auf:

Welche Art der Reproduction soll man wählen, wenn es darauf ankommt, alte Holzschnitte, Kupferstiche oder Radirungen, die sich entweder durch künstlerische Schönheit, hohes Alter oder Seltenheit auszeichnen, für die Kunstliebhaber den Originalen vollkommen entsprechend, wiederzugeben, damit dieselben ihre Sammlungen dadurch vervollständigen oder ihre Kenntniss alter oder seltener Kunstblätter vermehren?

Wir glauben mit gutem Gewissen dem Kupferstiche allein die Fähigkeit dazu zugestehen zu müssen, trotzdem bisher nur wenig derartige, alle Ansprüche befriedigende Werke erschienen sind. Fragen wir nach der Ursache dieser Erscheinung, so möchte sie theils darin zu suchen sein, dass diese Arbeiten bei der oft so mühsamen und zeitraubenden Ausführung zu wenig lohnend waren, weshalb tüchtige Künstler sich nicht damit befassen mochten, theils weil dazu ein Aufgeben der eigenen individuellen Productionskraft, sowie Verständniss und Liebe für das Schaffen der Alten gehört, letzteres aber leider so selten gefunden wird, dass selbst die Arbeiten eines Dürer mitunter belächelt und bespöttelt werden!

Wie konnte es da anders kommen, als dass mittelmässigen oder Handwerkern gleichen Künstlern, die zwar jeden Strich mechanisch nachahmten, aber von dem Verständniss der Eigenthümlichkeiten ihres Vorbildes keine Idee hatten, die Ausführung solcher Werke in die Hände fiel!

Dazu kommt noch, dass bei alten Holz- oder Metallschnitten durch den mangelhaften Druck, das Colorit, oder durch die Spuren der Zeit, die Zeichnung häufig so verwischt und undeutlich geworden ist, dass sie erst mit Mühe hervorgesucht werden muss; doch ist dies ein Verlangen, welches man nur an wenig gute Holzschneider stellen darf, da selbst neuere Zeichner, wie L. Richter, ihre Zeichnungen, nachdem sie geschnitten sind, kaum wieder erkennen.

In neuester Zeit indess hat man angefangen, die Kunsterzeugnisse unserer Vorfahren besser zu würdigen, indem man es unternahm, die besten oder seltensten Werke derselben wiederzugeben, um sie unseren Nachkommen zu erhalten, bevor sie entweder der Zerstörung durch die Zeit, oder dem gänzlichen Ver-

schwinden in's Ausland anheimgefallen sein werden, wesshalb wir auch das Beste von der deutschen Gründlichkeit für die Zukunft hoffen dürfen.

C. L.

Nachträge, Zusätze und Berichtigungen

zu:

Leben und Wirken des unvergleichlichen Thiermalers und Kupferstechers Johann Elias Ridinger etc., geschildert von Georg Aug. Wilh. Thienemann, Past. emer. etc. Leipzig bei Rud. Weigel. 1856.

Noch einmal ergreife ich die Feder zu Gunsten dieses Werkchens, weil ich im Stande bin, einige Lücken auszufüllen, einige Fehler zu verbessern, kurz, dasselbe seiner Vollkommenheit näher zu bringen.

Vor Allem kann ich nicht unterlassen, denjenigen Beurtheilern desselben, welche glimpflich, gerecht und billig dabei verfahren sind, theilweis sogar mit einem unverdienten, beschämenden Lobe mich überschüttet haben, meinen schuldigen Dank darzubringen. Dabei lässt sich leicht der unverdiente Vorwurf eines Pedanten, den mir ein selbstgefälliger Kunstrichter von seinem Dreifuss herab an den Hals geworfen hat, verschmerzen. Schliesslich wünsche ich sehr, dass folgende Blätter in die Hände aller Besitzer meines Werkchens gelangen mögen, welches ihnen der Herr Verleger auf alle Weise erleichtern wird. Sie enthalten in der That wesentliche Verbesserungen.

Zusatz zu S. 5, Nr. 8. Ich will hier eine damit nahe verwandte Folge einschalten, welche mir erst nach beendigter Herausgabe des Originalwerkes bekannt geworden ist, und die ich selbst besitze. Sie besteht aus vier numerirten Blatt, ist 8" 6"' hoch, 11" 9"' breit, also der dort zuerst beschriebenen Folge von acht Blatt auch darin sehr ähnlich, und scheint eine Vervollständigung derselben vorzustellen, da sie vier dort nicht abgebildete jagdbare Thiere enthält. Ich will diese sehr seltenen Tafeln näher beschreiben, welche ich nur in Heinecken's Ms. des Dictionaire des Artistes im Dresdener Kupferstichcabinet angezeigt finde.

1314.

1. Die Adresse bei allen gleich Joh. Elias Ridinger inv. et del. Andreas Hofer fecit. Martin Engelbrecht excud. Aug. Vind. Cum Priv. Sac. Caes. Maj.

Unterschrift in der Mitte der Tafel:
Die verstöberte u. erhaschte Wildanten.
Excitatae Et Oppresfae Anates.

Rechts daneben vier lateinische, links vier deutsche Strophen:
„Die Enten stehn gleich auf, wañ sie was hören rauschen,
Da zu der schnellen Flucht gleich der Antvogel schreyt.
Drum muss man bei dem Fall in höchster stille lauschen,
Und viele dañ zugleich sein zu dem Schuss bereit."

Ad strepitum quemvis anates exsurgere cernes,
Undivagaeque auras mare vocante secant,
Adrepas igitur tacitus subeasque paludes
Atque simul multi glande sonante petant.

Ein sehr reiches Blatt. Im Hintergrunde ein Schloss, davor eine Fontaine. Im Vordergrunde viel Wasser, die Ufer mit Bäumen und Schilf besetzt, darin eine Schaar wilde Enten, auf welche 7 Jäger theils zu Pferde, theils zu Fuss Jagd machen; drei drücken eben ab, mehrere Hunde springen in's Wasser, einer schwimmt schon darin, um das Erlegte herbeizuholen. Einer steigt eben mit einer Ente im Maule zum Ufer herauf. Ganz vorn knieet ein Schütze, die Flinte aufgestemmt, neben ihm sitzt sein treuer Caro und blickt sehnsüchtig nach den Enten. Links drei Jäger in lebhafter Unterredung, vor ihnen ein in's Wasser eilender Hund.

1315.

2. Unterschrift:
Die verfolgte listige Füchse.
Vi Victa Vulpium Astutia.

Hier siehet man mit Lust die Füchse Seegel streichen,
Es geht gewalt vor List, wo es also bestellt,
Hund hinden, vornen Nez, wo wollen sie entweichen?
Bald wird der Hüner-Dieb gehezet, bald geprellt.

Pro velo fugiens pandit vulpecula caudam,
Ast valet astutos vis superare dolos,
Ante plagae, post terga canes latratibus instant,
Non locus effugii, raptor et est spolium.

Eine Waldparthie; im Hintergrunde ausgespannte Netze, vorn die Fuchsjagd im besten Gange; rechts drei Jäger zu Pferde, der eine mit gezücktem Weidmesser, der andere eine Pistole auf den nächsten Hühnerdieb, deren wir hier drei im schnellsten Laufe von einer Meute verfolgt erblicken, abdrückend. Ein Treiber schlägt mit langer Stange nach demselben; zwei andere, ebenso gerüstet, weiter oben. Ein Jäger treibt die Hunde zum schnellsten Laufe, indem er in eine kleine Trompete stösst. Da ist es gefährlich, ein Fuchs zu sein!

1316.

3. Die Beissige und schlau erdappte Dachsen.
Callida Mordaxque Deprehensa Melis.

So schlau und schlimm der Dachs, so wird er doch gefangen,
Wann der klein Spür-Hund ihn hat vor das Hohl gebracht,
Man passt ihm auf den Dienst mit gablen u. mit zangen
Drauf nach belieben ihm wird der Procesf gemacht.

Pellitur e fcrobibus melis stimulante catello,
Egreffum forceps furcaque firma manet,
Sternitur ad lubitum tunc acta per aequora campi
Bestia dente nocens, utilis ast adipe.

Freie Landschaft mit Hügeln, Bäumen, Quelle. Darin wird auf drei Dachse Jagd gemacht. Im Hintergrunde vier Männer um eine Dachshöhle versammelt; der eine sieht hinein. In der Mitte drei Männer mit Gabel, Zange, Stecken; der eine hat einen Dachs mit der Zange gepackt, ein Hund beisst ihn in's Genick; vorn links zwei Reiter, daneben ein Treiber mit der Gabel, vor ihm ein bellender Hund, der auf einen Dachs losgehen soll, welcher eben von einem anderen Hunde aus seiner Höhle getrieben und von einem dahinter knieenden Treiber mit der Zange gepackt wird. Daneben Grabscheit und Radehacken. In der Mitte ein sitzender Jäger, der seinen Hund hält.

1317.

4. Der glücklich erlegte rauberische Wolff.
Feliciter Prostratus Rapax Lupus.

So wird dem wilden Wolff, der soviel Schaf zerrissen,
Doch endlich auch sein rest nicht ohn gefahr ertheilt,
Da Gablen, Hund, Geschoss, Schwerd, Prügel dienen müssen
Biss er ergrim̅t im tod sich selbst sein Sterb-Lied heult.

Praedo rapax ovium latebris expulfus anhelat,
Mortem ut effugiat, sed cadet ille tamen,
Glans feriet, vel furca tenet, gladiusve, canisve,
Aut ululans querno fuste sonante perit.

In einem Walde sehen wir hinten zwei Jäger zu Pferde, davon der vorderste auf den von Hunden hart verfolgten Wolf seine Pistole abdrückt; vorn liegt ein von einer Gabel gehaltener, von drei Hunden gepackter Wolf, dem ein Jäger sein Waidmesser in die Seite bohrt. Ein dahinter stehender Treiber holt mit seiner Keule aus, als wollte er einen Elephanten erschlagen, aber man weiss nicht recht, wonach er zielt, denn zwischen ihm und dem Wolfe steht der Gabelmann. Links noch ein junger Jäger mit gezücktem Waidmesser knieend, ob er dem herzulaufenden Wolfe noch eins versetzen könne. Ganz vorn ein zerfleischtes Lamm.

Es sind frühere, unvollkommene Arbeiten unseres Meisters,

denn er hat sie weder gestochen, noch verlegt. Sie sind etwas steif, doch immer bemerkenswerth.

S. 112 unten: „Unterschidliche Arten Hunden etc.

Später abgedruckte, kaum erträgliche Blatt haben die Adresse: Joh. Georg Hertel excud. Aug. Vind. Auch ist hier bereits das Titelblatt numerirt, so dass die erste Numer der alten Abdrücke nun die zweite, und die sechste die siebente wird. Auch sind sie doppelt, einmal oben, einmal unten numerirt, und enthalten unten sämmtlich die Zahl 38.

S. 129. „Neue Reit Schul etc.

Es ist irrig, wenn ich behaupte, Joh. El. Ridinger habe diese Blatt ganz allein ausgearbeitet. Ich widerspreche mir ja selbst, indem ich bei Nr. 630 oder dem dritten Blatt ganz richtig der Unterschrift erwähne: „Johañ Gottfried Senter sculpsit.“ Da ferner unter jedem Blatt nur steht: Joh. El. Ridinger inv. des. et excud. Aug. Vind., d. h. Ridinger hat es erfunden, gezeichnet und verlegt; auch die Behandlung oder der Stich bei Allen ganz gleichförmig ist: so ist wohl kein Zweifel, dass Senter sie sämmtlich gestochen hat. Hr. Senator D. Usener in Frankfurt a. M., dieser bekannte Kunstkenner, war so gütig, mich darauf aufmerksam zu machen.

S. 165, 789—792. Da ich diese seltene Folge nun selbst besitze und sie früher etwas flüchtig beschrieben habe, so erlaube ich mir eine ausführlichere und bessere Beschreibung.

789.

Ein erzürnter Jäger, welcher zwei ermattete Hunde führt, zankt sich heftig mit einem Falkonier, welcher mit drei beladenen Maulthieren von der Falkenbaize heimkehrt und einen bärtigen Mann zur Seite hat, welcher mit aufgehobenem Stock ihn fragend ansieht: „ob er zuschlagen solle?“ Auf zwei Maulthieren sehen wir verkappte Falken, im Hintergrunde Ruinen, davor vier Männer, einen reitend, zwei stehend und einen auf die Erde gebückt, etwas suchend.

790.

Ein Mann steht am Hintertheil eines Pferdes, welches mit einem getödteten Wolf bepackt ist, und stützt seinen rechten Arm darauf; mit dem Zeigefinger der linken Hand deutet er auf etwas hin, indem er sich lebhaft mit einem jüngeren Baarfüsser unterhält, der, in der Rechten einen Stock haltend, die Linke nach ihm vorgestreckt, neben ihm steht. Dahinter ein sehr bepacktes Pferd, davor ein Esel, auf welchem ein nach dem Pferde sich umschauender Knabe mit einem Stocke sitzt. Zur Linken steht ein Jagdhund und im Hintergrunde ein Hirt mit zwei Stück Rindvieh und einem Schaf.

791.

Ein Hirt mit einem Stabe in der einen und einer tüchtigen Peitsche in der anderen Hand hütet zwei Kühe; ein Schaf und zwei Ziegen, davon die eine vorn niederstürzt, und ein Pferd. Letzteres schlägt, von einem Hunde angebellt, hinten aus, wofür der Hund Peitschenhiebe empfängt. Hintergrund Felsen, welche rechts eine Fernsicht gestatten.

792.

Vorn sechs Jagdhunde, davon drei liegen, einer sitzt, zwei stehen. Rechts hinter ihnen zwei Jäger, die Flinten in den Händen, in lebhaftem Gespräch. Der Hintergrund theils Fels, theils freie Landschaft mit Bäumen.

Zu S. 179. Menschliche Figuren.
Nr. 836—859. desgl. S. 290 u. fgde. Nr. 1304—1307. u. S. 296.

Da ich bei Beschreibung dieser seltenen Folge kein vollständiges Exemplar vor mir hatte und genöthigt war, mir mit Conjecturen zu helfen, so haben sich ungeachtet aller angewandten Sorgfalt und Mühe mancherlei Irrthümer und Mängel eingeschlichen. Hr. Senator D. Usener wies mich zurecht und setzte mich durch Uebersendung eines alten, gut erhaltenen, vollständigen Exemplars in den Stand, die Lücken auszufüllen und die Irrthümer zu berichtigen. Jetzt aber besitze ich selbst die ganze Folge, gut erhalten. Ich werde nun dieselbe noch einmal vollständig in gehöriger Ordnung beschreiben, und bitte das Frühere ganz zu vergessen.

836.

(1.) Pr. (ima Th.) Pars Variae Propositiones Antiquarum ad Historiam utilium Figurarum inventæ excudens Joh Elia Ridinger Pictore Aug. Vind MDCCXXVIII.

Erster Theil Unterschiedliche Vorstellungen einiger aus dem Alterthum zur Historie dienlich Figuren invent. und verlegt Joh. Elias Ridinger Mahler in Augspurg 1728.

Dieser doppelte Titel befindet sich auf einer länglich viereckigen Tafel, welche an einen Baumstamm gelehnt, zugleich aber auch von dem ausgestreckten rechten Arme eines daneben stehenden jungen antiken Kriegers gehalten wird. Er ist unbewaffnet, aber bepanzert. Hinter ihm ein anderer Soldat mit Schild und Spiess. Unten Nr. II, die ich jedoch bei einem Exemplar vermisse.

Die übrigen sieben Blatt dieses ersten Theiles werde ich in der alten Ordnung folgen lassen.

837.

(2.) Ein Anführer, den Helm mit Rosshaaren verziert, Pelzkragen, Panzer, kurze Beinkleider, Sandalen, Mantel, mit der vor-

gehaltenen Rechten demonstrirend, in der herabhängenden Linken den Commandostab. Hinter ihm links ein gemeiner Soldat mit Schild und Spiess. Unten der verzogene Name *ER*

838.

(3.) Eine jüngere Weibsperson, nur leicht von einem Mantel umgeben, welcher den rechten, vorgestreckten Arm grösstentheils verhüllt, den linken aber ganz frei lässt. Der Namenszug verkehrt.

839.

(4.) Ein nachlässig auf einem Felsstück sitzender vornehmer Krieger, den Helm mit Federbusch und langem Rossschweif, lange Beinkleider, Schuhe, die Rechte auf den Fels, die Linke auf ein Schild gestützt, kehrt uns, seitwärts spähend, den Rücken zu. Vor ihm ein gemeiner Soldat, der mit der Lanze nach ihm zu stechen scheint. Unten der verzogene Name des Künstlers rechts, daneben aber die Jahreszahl 1758 verkehrt.

840.

(5.) Ein sich auskleidender bärtiger Soldat mit Bogen, Pfeilen, Beinschienen, Sandalen, halb sitzend, die Rechte auf einem Felsstück ruhend, die Linke vor den Leib gehalten. Unten der verzogene Name verkehrt.

841.

(6.) Sitzend, aufgeregt vorwärts spähend, Ledermütze mit Federbüschen, goldne schwere Halsketten, leicht umgeschlagener Mantel, kurze Beinkleider, Sandalen, die Linke auf sein verziertes Schild gelegt. Er führt etwas Gutes im Schilde, nämlich den verzogenen Namen Ridingers.

842.

(7.) Ein Kriegsmann, stehend, die Pelzmütze mit Federn geschmückt, in der Rechten eine Spitzhacke, der Stiel mit Nägeln beschlagen, die Linke auf ein Schild gestützt, einen langen Mantel umgeworfen, Schuhe; ohne alles weitere Abzeichen des Künstlers.

843.

(8.) Ein bärtiger Feldherr, in der Rechten den auf die Erde gestützten Commandostab, stehend, auf dem Kopfe eine Art Turban mit Federbusch, Brust- und Beinharnisch, grosser Mantel, Sandalen. Er sieht verdriesslich aus. Unten Ridinger's verzogener Name.

Sämmtliche acht Blatt sind 6″ 9‴ hoch und 4″ 4‴ breit.

844.

(9.) Pars Secunda illarum ex vetustate utilium Figurarum ad Historiam inv. et excud. a J. E. Rid.

Zweyter Theil der aus dem Alterthum zur Historie dienliche Figuren Inventirt und verlegt von Joh. El. Ridinger Cum Pr. S. C. M.

Neben diesen in Stein gegrabenen Titeln steht eine nackte junge Mannsperson, welche den linken Arm und den Zeigefinger vorstreckt, die Rechte aber, etwas mit einem Mantel verhüllt, nach der Brust zu krümmt. Unter dem linken, ganz ausgestreckten Fusse steht No. IV.

Die Grösse dieser acht Blatt fast dieselbe, wie vorher.

852.

(10.) Ein junger Soldat, an einen Fels gelehnt, mit Federmütze, Panzer, Mantel, Sandalen. Vor sich eine Lanze, die er mit der Rechten an sich hält, indem die etwas vorgestreckte Linke nach vorn zeigt.

853.

(11.) Einer dergleichen stehend, sich nach Links lebhaft umsehend und mit der Rechten dorthin zeigend, während die Linke auf einem langen, schmalen Schilde ruht, die Mütze mit Rossschweif, Harnisch, Bogen, Pfeile, Degen.

854.

(12.) Junge Mannsperson stehend, mit Mantel bekleidet, den mit Binde versehenen Kopf wendet sie rechts, der rechte Arm mit Commandostab ruht auf steinernem Postament, der linke zeigt ausgestreckt seitwärts; Riemen und Sandalen an den Füssen. Die drei letzten Blatt haben Ridinger's verzogenen Namen.

855.

(13.) Ein wenig bekleideter, mit Kopfbinde versehener Mann sitzt auf einem Mantel, der auf einem Felsstück liegt. Er scheint ermattet, der Kopf ist vorwärts geneigt, der linke Arm schlaff herabhängend, der rechte auf dem Steine ruhend, die Füsse unten gekreuzt, über dem Knie an den Beinkleidern breite Gürtel. Diese und die folgende Tafel haben kein Zeichen unter sich.

1304.

(14.) Ein auf einem Mantel, der auf einem Felsstück liegt, sitzender nackter, etwas bärtiger Mann, richtet das Gesicht aufwärts, die Linke nach der Brust gekrümmt, in der Rechten einen Steinhammer haltend, beide Füsse stark gekrümmt.

1305.

(15.) Ein Krieger mit Brustharnisch, worauf ein Menschengesicht, die Mütze mit Federn und Rosshaaren, lange Beinkleider, die in Schuhe ausgehen. Die Linke auf ein Felsstück gelehnt, die Rechte etwas vorgestreckt, ein Mantel und kurzer Waffenrock. Unten, wie am folgenden Blatt, Ridinger's verzogener Name.

1307.

(16.) Ein stehender Krieger, in der herabhängenden Rechten eine Streitaxt, die Linke in die Seite gestemmt, Kopf mit Binde, Mütze und Federstutz, kurzer Waffenrock, an den nackten Füssen Riemen und Sandalen.

851.

(17.) Pars Tertia invent. et excud. a J. E. Rid.

Dritter Theil inventiert und verlegt von Joh. El. Ridinger. C. P. S. C. M.

Dieser Doppeltitel befindet sich ebenfalls auf einem Felsstück, darüber eine nachlässig hingestreckte junge Mannsperson, wie alle folgenden gänzlich nackt, welche einen ängstlichen Schrei ausstösst. Der rechte stark erhobene Fuss stützt sich auf den Fels, der linke ruht auf einem Steine. Der rechte Arm kräftig nach links gebeugt, in der Hand einen dünnen Stab, die Linke auf den Fels gestützt. Alle diese acht Blatt sind etwas kleiner, als die vorigen.

856.

(18.) Ein Mann vor einem Fels mit dem rechten Fusse knieend, Gesicht und Arme betend erhebend. Keins dieser sieben Blatt hat irgend eine Unterschrift.

857.

(19.) Der vor einem Fels stehende junge Mann kehrt uns den Rücken zu, doch zeigt er etwas von seinem links gewendeten Gesicht; in der herabhängenden rechten Hand hält er einen Stab, die nach dem Kopfe gekrümmte Linke ruht auf dem Fels.

858.

(20.) Etwas bärtig, halb sitzend, den Ellenbogen des rechten Armes auf ein Felsstück gestützt, den Vorderarm mit der Hand erhoben, hält dieser Mann in der herabhängenden Linken einen Stab. Der Mund zum Sprechen geöffnet, der Kopf mit Binde versehen.

859.

(21.) Ein herkulischer Mann ist todt, mit dem Kopfe vorwärts von einem Felsen gestürzt, der rechte Fuss an dem Felsen ausgestreckt, der linke gekrümmt; der linke Arm ruht auf dem Erdboden, der rechte verdeckt theilweis das Gesicht.

1306.

(22.) Auf einem Mantel, der ein Felsstück bedeckt, ruht der rechte Arm eines jungen Mannes, dessen Oberleib nach dieser Seite stark gebogen ist. Der linke Arm ist so in die Seite gestemmt, dass wir die flache Hand sehen. Der seitwärts gewendete Kopf zeigt uns sein Profil. Der linke Fuss ganz ausgestreckt, der stark gekrümmte rechte ruht mit den Zehen auf einem Steine.

1318.

(23.) Der Leib dieses bärtigen Mannes ist ganz nach uns zu, der Kopf aber seitwärts gewendet. In der erhobenen Rechten hält er einen Stab, die herabhängende Linke zeigt nach etwas; der rechte Fuss ganz ausgestreckt, der linke stark gekrümmt mit den Zehen auf einem Steine ruhend. Er scheint zu lächeln und sein Mantel herabzufallen.

1319.

(24.) Ein junger Mann stehend, von hinten zu sehen, der gebückte Kopf nach links gewendet; der linke ausgestreckte Arm ruht auf einem Felsstück, der rechte ist in die Seite gestemmt. Die beiden letzten Blatt sind von mir noch nicht beschrieben, daher neu numerirt.

Was nun aber die von mir unter 845—850 beschriebenen sechs Blatt betrifft, so könnten sie muthmaasslich zu einem vierten Theile dieser Sammlung bestimmt gewesen sein, und würden sich an den dritten sehr gut anschliessen; aber mit Gewissheit kann ich nichts darüber bestimmen.

S. 189. Nr. 915.

Vorstellung der evangelisch Ostindischen Kirche.

Da ich dieses seltene Blatt selbst erhalten habe, so will ich es ganz ausführlich beschreiben, was es schon wegen seines Gegenstandes gewiss verdient.

Die Unterschrift lautet:

„Des Höchsten Gnaden Reich erweitert seine Gräntzen,
Es bricht der Wahrheit Licht den armen Heiden an,
Man sieht im Orient die reine Lehre glänzen,
Es tritt das schwarze Volk nun auf des Lebens Bahn,
Der stumme Götze muss vom alten Sitze weichen,
Man nimmt den wahren Gott in Kirch und Herzen ein,
Lass, Heyland! Deine Hand noch immer weiter reichen,
Und Deiner Lehre Sieg recht ausgebreitet seyn.

Spargitur eoas divinum lumen in oras,
Et tristes tenebrae discutiuntur ibi,
Qui latices hausit stygios jam fonte salutis
Indus roratur, sacra fluenta bibens,
Tartareus cultu meliori pellitur hostis,
Destruit armipotens numina ficta manus.
Christe! Tibi pariat porro tua dextra triumphos,
Disjice labantes et phlegetontis opes.

Ganz oben im Hintergrunde Berge, einzelne Palmen, Häuser, Menschen, darunter ein Chinese. Weiter vorn Laubbäume mit Palmen vermischt, davor eine erleuchtete Grotte, worin ein Götzenbild mit der Unterschrift „Brama“ aufgestellt ist. Davor ein evangelischer Missionär von einem Hügel herab einer zahlreichen Versammlung Eingcborner das Evangelium verkündend. Mit der Rechten zeigt er auf Brama, in der Linken hält er ein Notenbuch. Der Kopf ist mit einem Turban, der Leib mit einem Priestermantel bedeckt, auch sind die Ueberschlägelcben vorbanden. Die uns näheren, daher grösser und deutlicher erscheinenden Zuhörer unter dem Hügel bilden interessante Gruppen. Ganz unten eine Art Altar, auf welchem mehrere Bücher, das mittelste mit der Aufschrift „Biblia Malabarica“, ein anderes „Catechismus Malabaricus“, ein drittes „Liber Cantion. Malabar.“ (also ein Gesangbuch). Darunter eine Inschrift in mir unbekannter Sprache; weiter unten ein Landkärtchen, darauf Decan, Province de Lingi, Coste de Malaber, de Coromandel etc. Noch weiter unten erblicken wir die beiden Gesetztafeln an den Altar gelehnt, darunter ein geschlachtetes Schaf, Opfermesser, ein umgestürztes dampfendes Räuchergefäss, rechts die christlichen heiligen Gefässe, Taufkanne, Kelch, Hostienschachtel, und eine Rolle mit der Inschrift: Luc. 1. 4. 29. „Auf dass er erscheine denen, die da sitzen in finsterniss und schatten des todes.“ Neben dem Altar stehen zwei Neger in Landestracht mit Federn, Armbändern u. dgl., links der Jüngling, rechts das Mädchen, jedes hält in der einen Hand das Bild eines berühmten Missionärs, mit Unterschrift in mir unbekannter Sprache. In der andern hat er das englische Wappen, mit „Grundriss von der Jerusalems Kirchen.“ Nun sind eine Menge bedeutungsvoller Randverzierungen unter Blumengnirlanden, Blumenkörbchen, Weintrauben u. dergl. angebracht. Oben neben der Ueberschrift und einer helleuchtenden Sonne die Taufe eines Eingebornen mit der Unterschrift: Deletur candore nigror.

Der Sünden Schwarz wird weggethan
Man leget Christi Unschuld an.

Links die im Abend aufgehende Sonne:

Lumen ab occasu. Die Sonne geht vom Abend auf
Und nimmt gen Osten ihren Lauf.

Rechts in der Mitte: Jam sanctos spirat odores.

Das Land von edler Würze reich
Wird nun dem Garten Gottes gleich.

Links in Medaillon ein Eingeborner, welcher eine Götzenstatue zertrümmert: Merito migrare jubentur.

Man schafft sie billig fort
An ihren alten Ort.

Dann ein gezähmter Elephant: Mansuetum docilemque facit.
Man legt die wilden Sitten hin
Und fasset einen neuen Sinn.
Gegenüber die aufgeschlagene Bibel: „Act. 26. v. 18. Aufzuthun ihre Augen, dass sie sich bekehren von der finsterniss zu dem licht und von der gewalt des satans zu Gott."
Die Ausführung dieses interessanten Blattes ist recht brav.

Hieran will ich die Beschreibung von drei Kupferstichen reihen, die sich in der ausgezeichneten Sammlung Ihrer Majestät der verwittweten Königin in Dresden befinden. Lang 7", br. 4" 5'''. J. E. Ridinger inv. fec. et excud. A. V. steht unter dem ersten Blatt.

1320.

S. Josephus.

Er ruht auf Wolken, das Haupt mit einer Strahlenkrone umgeben, im mittleren Alter, mit krausem Bart, ganz in den Mantel gehüllt. Das Gesicht nach oben gewendet, mit der erhobenen Rechten vorwärts zeigend oder etwas demonstrirend, die herabhängende Linke deutet auf etwas hin. Unter der rechten Hand ein kindlicher Engel mit Lilienstengel.

1321.

S. Johannes Baptista.

Er sitzt in lebhafter Bewegung auf einem Felsenstück, das Gesicht, Freude strahlend, rechts gewendet, ein frei über den Rücken leicht gehangener Pelz ist über dem Schooss zusammengelegt, der obere Theil mit dem unteren durch einen Riemen über den Leib zusammen verbunden. Seine Rechte zeigt auf ein Lamm, welches auf einem steinernen Piedestal ruht; die Linke liegt bei dem Lamm und hält ein langes Kreuz, woran oben ein Band geschlungen ist. Das Ganze verräth jugendliche Arbeit.

1322.

Pastor bonus.

Der Herr, mit grosser Strahlenkrone umleuchtet, ist in einen Mantel gehüllt, ein Gürtel um den Leib, in der erhobenen Rechten ein Schäferstab mit Band. Die Linke hält er an die Brust. Der rechte Fuss tritt dem Drachen, einer grossen Schlange mit Hundskopf, auf den Schädel. Sie schlingt sich um die Erdkugel. Jesus thront auf Wolken mit freundlich ernstem Antlitz.

S. 190. Da es Herrn Rud. Weigel endlich gelang, ein vollständiges Exemplar dieses ungemein seltenen Werkes zu erhalten, ja ich auch fast zu gleicher Zeit ein solches vollständig bis auf

Titelblatt und Text, trefflich colorirt und sehr gut gehalten, bekam, so freue ich mich, diesen köstlichen Schwanengesang unseres vortrefflichen Meisters ausführlich beschreiben zu können. Zuerst also

919.

Das nette Titelkupfer. In der Mitte des Vordergrundes eine muschelförmige Arabeske, darauf sitzt eine kurzöhrige Ohreule mit ausgebreiteten Flügeln und sieht ängstlich und feindlich herab auf einen Marder, welcher unten an der Arabeske mordsüchtig in die Höhe blickt. Neben dem Marder eine grossblätterige Pflanze, darin das Nest der Eule mit 6 Eiern, um welche die Mutter eben besorgt ist. Im grossen Schilde der Arabeske befinden sich die im Werke angeführten Verse: „Hier zeigt sich Rapp“ etc. Dann die Worte: „verfertiget von Joh. El. Ridinger Aug. Vind.“ Hinter der Arabeske eine Mauer, darauf ein Pferdesattel, Gurt und andere Embleme der Reitkunst. Dahinter eine andere Mauer, auf welcher in der Mitte das schöne sich bäumende Pferd nebst seinem nackten Führer, welcher auf die Köpfe zweier Krieger tritt, in Bronze befindlich ist, das ja in Rom nebst seinem Seitenstück allgemein bewundert wird. Daneben eine Vase mit lilienartigem Gewächs, und Baumzweige. Das Ganze nimmt sich sehr nett aus.

Was nun den ausführlichen Text betrifft, so enthalten die ersten sechs Seiten die Vorrede. Hier sagt nun Ridinger: „Es haben schon viele Pferdezüchter versucht, aus den Hauptfarben Schlüsse auf das Temperament und die ganze Beschaffenheit der Pferde zu ziehen. Ob diese nun gleich nicht überall stichhaltig sind, so darf man sie dennoch nicht ganz verwerfen, weil sie sich zum Theil auf lange Erfahrung gründen. Einige Neuere dagegen sehen den Unterschied der Farben für ein blos unwesentliches Naturspiel an, und auch für diese Meinung lassen sich Beweise anführen. Es gebe, sagen sie, in allen Farben gute und schlechte Pferde. Weit sicherer sei es, die Pferde nach ihrer inneren Beschaffenheit zu beurtheilen, ob sie Feuer, Muth, Lebhaftigkeit, Langsamkeit, guten Athem, starke Muskeln, gefällige Gestalt hätten. Indessen rührt ja die Farbe unleugbar von der inneren Beschaffenheit mit her. Mein Endzweck geht also dahin, die Pferde nach ihren Hauptfarben in diesem Werklein vorzustellen. Zuerst aber habe ich einige Pferde mit beigefügten Zahlen und Erklärungen entworfen, damit man die edle Creatur des Pferdes recht kennen lerne. Dann habe ich auch gezeigt, worin die vollkommen gute Gestalt und die Fehlerhaftigkeit bestehe. Daher habe ich auch an einem Pferde alle Hauptmängel gezeigt; endlich auch ihre guten und schlechten Eigenschaften bemerkt. Je mehr Mühe mir dieses Werklein in Nachahmung der natürlichen Farben gemacht, und je mehreren Fleiss und Zeit ich daran gewendet, dieses der Natur nach zusammenzutragen; desto mehr hoffe ich, dass man

meine Mühe und Aufmerksamkeit sehen werde, und ich zweifle daher um so weniger an geneigter Aufnahme, da dieses Werk das erste von seiner Art ist, welches zum Vergnügen wahrer Kenner an das Licht getreten.

Man findet also in diesem Werklein, welches aus funfzig Kupferplättlein besteht, eine jegliche Hauptfarbe mit ihren Abstammungen, wobei ich nichts unnöthig habe erweitern, aber auch nichts unvollkommen habe lassen wollen. Die Abdrücke sind wegen der feinen Illumination auf holländischem Papier veranstaltet worden, weil es hiezu das anständigste und beste ist.

Wird dasjenige, was ich hierbei gethan habe, um dieses Werklein angenehm zu machen, die resp. Liebhaber vergnügen, so ist solches alles, was ich wünschen kann."

Johann Elias Ridinger.

„N. S. Da der Tod den Herausgeber dieses Werkleins übereilet, noch ehe die völlige Ausgabe desselben geschehen konnte, so haben dessen beide hinterlassene Söhne nicht länger anstehen wollen, solches denen Liebhabern in die Hände zu liefern, um den Freunden der Kunst ihres seel. Vaters sich gefällig zu erweisen."

Martin Elias und Joh. Jakob Ridinger.

Auf S. 7—10 des Textes folgt nun:

Die Beneñung der aeussern Theile des Pferdes.

Hierzu gehört Tafel

963.

(1.) Ein Schimmel, zwischen Sand- und Eisenschimmel stehend, den rechten Hinterfuss etwas erhoben, um den Huf zu zeigen, mit fünf und fünfzig Ziffern bezeichnet, auf welche sich die ausführliche Erklärung des Textes bezieht. Dann folgt:

962.

(2.) Mit fünf und dreissig Ziffern, worauf die Erklärung im Text hindeutet. Ridinger sagt, die gute Gestalt eines Pferdes bestehe hauptsächlich darin, dass alle Theile in guter Proportion zu einander stehen und wohl mit einander harmoniren. Ein solches Pferd sei freilich selten zu finden.

964.

(3.) zeigt uns: Ein Pferd von allen Maengeln.

Ein wahres Scheusal, das man nur mit Widerwillen ansieht. Ziemlich dunkelbraun, Mähne und Schwanz schwarz, der grosse Kopf mit sehr breitem weissen Streif, Rücken, Seiten und Schenkel mit offenen Wunden bedeckt; ein gemeiner Mann in blossen Aermeln hat es am Zaum. Der Text S. 17—23 macht nach den vier und dreissig, an dem armen Thiere befindlichen Ziffern auf die Hauptmängel aufmerksam, welche zwar wohl nie alle an einem Pferde, wohl aber irgendwo getroffen werden.

948.

(4.) Im Text S. 24—29 ausführlicher beschrieben. Man finde in der Regel bei einem Fuchse mehr Tücke, als bei einem Schimmel; bei einem nobeln Braunen mehr Feuer, Gedächtniss, Hurtigkeit, als bei einem Rappen. Nach dieser langen Einleitung folgt nun das wesentlich hierher Gehörige:

Allgemeine Anmerkungen über die Natur und Eigenschaften der Pferde nach ihren Farben.

Er redet zuerst von den Braunen, zweitens von den Rappen, drittens von den Schimmeln, viertens von den Füchsen, fünftens von den Falken (sollte Falben heissen. Th.), sechstens von den Schecken, und endlich siebentens von den Tigern. In dieser Ordnung habe ich nun die Pferde selbst folgen zu lassen, also

941.

(5.) Hier fangen also die Braunen an.

942.

(6.) Gold-Braun, ochergelblich, rostfarbig schattirt, Mähne, Schwanz, Unterfüsse schwarz, Gesichtsstreif weiss.

943.

(7.) Castanien-Braun, weisser Gesichtsstreif.

944.

(8.) Spiegel-Braun. Unterfüsse und Gesichtsstreif weiss.

945.

(9.) Kirsch Braun.

946.

(10.) Weichsel Braun.

947.

(11.) Schwarz Braun.

Hier kommen die Rappen.

952.

(12.) Kohl Rappe. Rabenschwarz, in's Dunkelschieferblaue schillernd, schmaler Gesichtsstreif und Unterfüsse weiss, an der geflochtenen Mähne glänzende Messingbleche — ruhig stehend.

950.

(13.) Schwarz Brauner Rappe.

951.

(14.) Koth Rappe.

965.

(15.) Maus Rappe. Noir mal teint.

Schönes starkes Pferd, kräftig vorwärts schreitend, der Zaum am Sattelgurt befestigt; dunkel mäusegrau, schwarz schattirt. Von einem jungen Manne geführt.

Es folgen nun als dritte Abtheilung die Schimmel.

920.

(16.) Gantz weisser Schim̄el.

921.

(17.) Mähne und Schweif strohgelblich, die hellsten Stellen weiss, dann röthlichgelb, darauf hellschieferbläulich. Schatten dunkelgrau, Mund fleischfarbig.

922.

(18.) Eisen Schim̄el. Weit dunkler, als der vorige, hellaschgrau, schiefergrau schattirt, Hauptschatten fast schwarz, Mähne und Schwanz schwärzlich.

924.

(19.) Hecht Schim̄el.

966.

(20.) Liechter spiegel Schim̄el mit weissen extremiteten. Gris Pomelé avec les extremites blanches.

Das schöne Pferd stutzt und wird von einem danehen stehenden Reiter zurückgehalten. Es ist ein Apfelschimmel; das blendende Weiss mit Hellschieferblau schattirt, Mähne und Schweif strohfarben überlaufen. Maul und Bauchseite fleischröthlich schimmernd.

967.

(21.) Fliegen oder Mücken Schim̄el. Truité noir.

Das weisse, mit grösseren und kleineren schwarzen Flecken ganz übersäete Pferd, wodurch es manchen Tigerpferden ähnlich wird, wird vorwärts schreitend von seinem Reiter geführt. Ein nettes Blatt.

923.

(22.) Apfel oder Spiegel Schim̄el.

925.

(23.) Liechter roth Schim̄el.

926.

(24.) Roth Schim̄el mit weisen Flecken. Ein prächtiges Pferd von seltener Färbung in kurzem Galopp. Kopf röthelfarbig, am weissen Streif dunkelrothbraun eingefasst, Hinterhals, Vorderrücken, Oberschenkel bis an's Knie, Unterleib schön röthlichrostbraun, Vorderhals und Brust bläulich, in Lilla spielend, Mähne und Schweif schwarzröthlich, Oberhals, Hinterrücken und runde Flecke weiss.

927.

(25.) Roth Schim̄el dunkel gestiefelt.

968.

(26.) Dunckler grau Schim̄el mit weissen extremit: Gris foncé avec les extremités blanches.

Ein nobles Pferd, stehend, an seiner Rückseite ein Reiter, der die Rechte traulich auf dessen Rücken gelegt, mit der Linken den Zaum hält. Die schöne lange Mähne sammt Schweif und Gesichtsstreif weiss, das Uebrige schieferfarben.

969.

(27.) Schwartz Schim̄el. Gris sale. Ein vor ihm stehender Reiter hält das ruhig stehende, schmucke Pferd am Zaum. Mähne, Schweif und Vorderkopf grauweisslich, Grundfarbe dunkelgrau, schwarz schattirt und geäpfelt.

949.

(28.) Mohren Kopf.

Nun kommen die Füchse als vierte Abtheilung an die Reihe.

935.

(29.) Ordinair oder Liecht Fuchs.

936.

(30.) Brand Fuchs.

939.

(31.) Gold Fuchs.

940.

(32.) Zobel Fuchs. Gesichtsstreif, einige Flecke am Oberhals und Hinterrücken, auch unten an den Füssen weiss. Schweif weissbräunlich.

937.

(33.) Schweis Fuchs.

(34.) Kohl Fuchs. Rothbraun, Mähne und Schweif dunkelbräunlich, Unterfuss weiss.

Die fünfte Abtheilung umfasst die Falben.

929.

(35.) Sem̄el oder Stroh Falch.

928.

(36.) Isabell.

930.

(37.) Gold Falch.

931.

(38.) Silber Falch mit dunklen Haren.

934.

(39.) Dunkel Falch. An den hellsten Stellen strohgelblich, daran rostgelblich, dann in's Schwarzgraue übergehend. Mähne und Schweif schwarz.

933.

(40.) Dunkel geapfelter Falch. Die lichten Stellen hellocher,

in's Gelbbräunliche, zuletzt in's Schwarzbräunliche übergehend. Mähne, Schweif und vorderer Theil der Füsse schwärzlich.

932.

(41.) Maus Falch. Mausfahl, Kopf und Vorderhals am hellsten. Linker Vorder- und Hinterfuss unten weiss. Mähne, Schweif, Oberrücken und mehrere Flecke am Bauche und Hinterschenkel schwarz.

Sechste Abtheilung. Die Schecken.

953.

(42.) Falcken Schecke. Ein zartes Pferd von seltener Farbe. Die Flecke blos gelbröthlich mit weisser Borde eingefasst. Mähne und Schweif hell strohgelb, das Uebrige weiss, graublau schattirt.

954.

(43.) Hellbrauner Schecke. Mähne und Schweif dunkelbraun, in Weiss verlaufend.

955.

(44.) Fuchs Schecke.

956.

(45.) Castanien brauner Schecke. Schön röthlich kastaniengefleckt an Kopf, Hals und Bauch, die übrigen dunkelrothbraun, an Mähne, Schweif und Unterfüssen in Schwarzbraun übergehend.

957.

(46.) Schwartz brauner Schecke. Die Farbe giebt sich von selbst. Nur ist zu bemerken, dass am Rande der Flecke sich hellbräunlich findet.

958.

(47.) Schwartz Schecke. Die Farbe bedarf keiner näheren Beschreibung.

Siebente Abtheilung Tiger.

959.

(48.) Tiger mit rothen Flecken. Die Flecke sind schön roströthlich, Schweif strohgelblich mit bräunlich schattirt.

960.

(49.) Tiger mit braunen Flecken. Die zahlreichen Flecke hellumbra, das übrige dunkelschattirte schwarz.

961.

(50.) Tiger mit schwartzen Flecken. Das Weiss überall mit Fleischröthlich angelaufen, alles Uebrige schwarz.

Wegen der ungemeinen Seltenheit des Textes wird es mir vergönnt sein, einen kurzen Auszug aus den:

Allgemeinen Anmerkungen über die Natur und Eigenschaften der Pferde nach ihren Farben
zu machen.

Von den Braunen. Das verschiedenartige Braun an den Pferden lässt sich fast nicht beschreiben; wir heben die Hauptarten hervor. Je dunkler das Braun, desto besser das Pferd. Kastanienbraune haben den Vorzug. Ihnen gleichen am Meisten die Weichsel- und Kirschbraunen, doch sind diese sehr hitzig und cholerisch. Die Reh- und Goldbraunen haben weniger Ausdauer. Die Dunkelbraunen, welche in den Weichen röthlichbraun sind, hält man für besser, als die, welche daselbst hellfalb aussehen. Einige sind auch geapfelt. Ein Stern an der Stirn, eine schmale Blässe und weisse Unterfüsse stehen allen Braunen gut.

Von den Rappen. Hier giebt es eben so vortreffliche Pferde, als unter einer andern Farbe. Sie theilen sich vornämlich in vier Arten. 1) Kohlrappen, die schwärzesten, 2) schwarzbraune Rappen, 3) Kothrappen und 4) Mäuserappen. Eins und zwei wird für besser gehalten als drei und vier. Sie neigen sehr zum Zorn und lassen sich nicht leicht beruhigen, sind zur Trägheit und Vergessenheit geneigt, daher schwer anzulernen. Dabei scheu, schreckhaft, erblinden leicht. Schön steht ihnen ein Stern, Gesichtsstreif und Unterfüsse von weisser Farbe. Je schwärzer der Rappe, um so besser das Pferd. Besonders sind sie zu Kutschpferden geeignet, weil sie beim Hären weniger der Farbenveränderung unterworfen.

Von den Schi eln. Besonders die ganz weissen sehen recht angenehm, und eignen sich zur Equipage grosser Herrn; sonst zärtlich. Dauerhafter sind die mit dunklerem Maul, grosseu schwarzen Augen nebst schwarzem Geschröte. Je dunkler die Apfelschimmel, je mehr sie ins Bläuliche, ja Schwärzliche fallen, von desto besserer Art sind sie. Die meisten haben weisse Mähne und Schweif. Die daselbst dunkel gefärbten werden ihnen vorgezogen. Die Mohrenköpfe dauern am längsten, ohne sich zu ändern, die andern werden weisser oder grauer. Unter den Rothschim̄eln sind ebenfalls die dunklern die besten.

Von den Füchsen. Alle sind sehr hitzig und cholerisch, wenig Gedult, viel Tücke. Gute Springer unter ihnen. Zobel- und Goldfüchse hochgeachtet, jedoch Kohl- Brand- und Schweissfüchse ihnen noch vorzuziehn. Sie müssen mit Gedult behandelt und dressirt werden.

Von den Falken (Falben.) In ihren Eigenschaften den Schimmeln gleich geachtet. Mausfalken, Dunkel- und Goldfalken die besten und dauerhaftesten. Die lichtern, als: Isabellen, Silber-Sem̄el- und Strohfalken werden für matte Pferde gehalten.

Von den Schecken. Sie finden sich von allen Hauptfarben; die, welche ebensoviel dunkle, als weisse Flecke haben, werden

für die schönsten gehalten, besonders weñ die Füsse unıs Knie ganz dunkel, darunter aber weiss sind, Mähne und Schweif mehr schwarz, grosse dunkle Augen und schwarz Geschröte. Die dreifarbigen sind rar.

Von den Tigern. Sie koñen den vorigen am Nächsten, nur die Flecken kleiner und allgemeiner vertheilt. Sie sind rasch und flüchtig, aber auch furiös, ungeduldig und untreu, ebenso für die Länge nicht ausdauernd. Sie dienen mehr zum Staat. Je älter, desto mehr Flecken, welche sich jedoch im hohen Alter verlieren. Die meisten sind rattenschwänzig, auch die Mähnen haararm.

Wie sich die Colorirung der neuen Abdrücke in nur vierzig Blatt, wo 940, 945, 962 bis 969 fehlen, zu der der alten verhält, kann ich nicht sagen, da ich davon nie ein colorirtes Blatt, überhaupt nur ein vollständiges Exemplar in einer Privatsammlung gesehen habe.

S. 216. Hier springt nach einem sonderbaren Druckfehler die eingeklammerte Ziffer (62) sogleich zur (69) über, diese muss also mit (63) und so alle folgenden um sechs Ziffern zurück, also die letzte S. 232 statt (133) mit 127 bezeichnet werden.

S. 248. Nr. 1179. Herbst. ist der Vers vergessen worden. Er lautet:

Auf einen guten Trunk gehört ein guter Bissen,
Es ist ein reiner Kuss die allersüsste Kost.
Wen Lieb und Wein erhitzt, der kañs am Besten wissen,
Es scheint auch der versteht, wo Barthel hohle Most.

Statt „5 reife Trauben“ ist zu lesen: „welche reife Trauben auf Weinblättern im Schoos etc.“

S. 263. Durch Hrn. Rud. Weigel erhielt ich folgendes mir neue Genrebild, welches ich mit

1323.

bezeichnen und genauer beschreiben will.

Unterschrift: Die überfallene Verliebte. Amantes ex improviso detecti.

Trau doch, verliebtes Paar, der Aehren Schatten nicht
Es wacht des Schnitters Aug' und bringt es an das Licht.
Densae ne mesſis ſpicis vos ſidite amantes
Qui prodet mesſor proxime ille venit.

Joh. Jac. Ridinger sculps. Joh. El. Ridinger excud. Aug. V.

Das Blatt ist wahrscheinlich von dem Gemälde eines französischen Meisters copirt. Br. 14″ 7‴, Höhe 19″.

Ein liebetrunkenes junges Pärchen liegt binter einem Weizenfelde, zwar nicht in der schlimmsten, aber doch in einer sehr verdächtigen Situation. Der Galan liegt als Sansculotte unten, die reizende Donna auf seinen Schooss hingestreckt. Nahe bei ihr ein sie anklaffender, höchst unwillkommener Bauernhund, durch welchen aufmerksam gemacht ein Schnitter mit der Sichel aus den Weizenähren hervorblickt. Das Haar vor Erstaunen und Schrecken gesträubt, das Gesicht in schwere Falten gelegt. Natürlich wird auch das überraschte Paar aus seinen verliebten-Tändeleien aufgescheucht und glotzt den Friedenstörer mit stieren Augen und geöffnetem Munde an. Die Jungfer hat in den Haaren, an der Brust, in der Schürze und dem neben ihr liegenden Hute Blumen. Die Umgebung nett, das Ganze voll Ausdruck.

S. 264. Hier erlaube ich mir abermals ein neues, durch Grösse und Ausführung gleich ausgezeichnetes Thesenblatt einzuschalten, dessen Ansicht ich der Güte des Hrn. Senator D. Usener verdanke. Ich bezeichne es mit

1324.

Unterschrift: Prete Genuefe pinx. Joh. El. Ridinger sc.
et excud. Aug. Vind.

Breite 1′ 5″ 5‴, Höhe 24″.

Es enthält dieses schöne Blatt drei menschliche Figuren in etwa halber Lebensgrösse, rechts der Herr Jesus, noch ziemlich jugendlich in schön gelocktem Haar, wenig Bart, den Mund zum Sprechen geöffnet, wie er, etwas vorgebeugt, dem links neben ihm befindlichen Petrus zwei Schlüssel — zum Binden und Loslassen, überreicht, welche dieser in Demuth annimmt. Ein anderer, ebenfalls starkbärtiger Apostel lehnt sich treulich an Jesu Gesicht und scheint ernste Betrachtung über diese bedeutungsvolle Handlung des Herrn anzustellen, der freilich der Beweis ihrer Wahrheit gänzlich fehlt.

Das muschelförmige, leere Schild unten zeigt deutlich die Bestimmung zum Thesenblatt. Es ist unstreitig eins der schönsten Schwarzkunstblätter unseres grossen Meisters.

S. 293. Nr. 1313.

Endlich ist es uns gelungen, auch die Deutung dieser räthselhaften Vignette vollständig liefern zu können. Sie ist aus folgendem Werke unseres oft gerühmten Brockes entlehnt:

„Hrn. B. H. Brockes, Et. Com. Palat. Caef. und Raths-Herrn der Stadt Hamburg Harmonifche Hiñels-Lust im Irdifchen, oder auserlesene, theils neue, theils aus dem Irdischen Vergnügen genoñene und nach den vier Jahreszeiten eingerichtete Mufikalische

Gedichte und Cantaten. Mit einer Vorrede zum Druck befördert von B. H. Brockes Jun.

Zweite Auflage. Hamburg bey Conrad König. 1744."

Auf diesen langen Titel folgt eine Widmung:

Der Allerdurchlauchtigsten Fürstin und Frauen, Frauen Sophia Dorothea, verwittweten Königin von Preufsen und Churfurstin von Brandenburg.

Nach dem unbedeutenden Titelkupfer und einem Kupferstich vor der Widmung (Brockes jun. inven et delin. C. Fritzch sculps 1741.) findet sich unsere unter 1313 beschriebene Vignette. Dann folgt:

Zueignung.

Die Dicht-Kunst, die Mufic, die Andacht,
Bewundrung und Erkeñtlichkeit
Die haben Dir, Grofsmaechtigste!
Zum Opfer diese Schrift geweyht.
Erlaube, da Dein Ruhm, mit Recht, von
keiner Zunge zu verschweigen,
Dir aber, aus besondrer Grosmuth, wie
sehr Du von der gantzen Welt"

Nun folgen oben auf der folgenden Seite die von mir bereits abgedruckten Worte als Beendigung der poetischen Anrede. Die aus sieben und funfzig Strophen bestehende Fabel, worauf sich die Vignette bezieht, endet also:

„Soll in der Welt die güldne Zeit, soll Freude, Ruh und Ueberfluss
Noch wieder einst zu hoffen seyn, in unsrer Brust sich Tugend regen,
Soll aller Laster Schwarm verjagt, die Unschuld sicher sein; so muss
Ein Tugendliebender Regent, zu solchem Glück, den Grundstein legen.

Nun wirst Du, grosse Koenigin! gar leicht den jungen Adler neñen
Und ja so leicht Diejenige, Die uns, durch Ihn, beglücket, keñen.
B. H. Brockes. Senior. Ao. 1740.

Diese Königin nun war die Gemahlin, resp. Wittwe, Friedrich Wilhelm I., Königs von Preussen, und also die Mutter Friedrich II. oder Grossen. Der Inhalt der Fabel nun ist folgender:

Ein edler Aar, der Vögel König, empfing vom Zeus die Offenbarung, ein männlicher Sprössling von ihm werde sich zur höchsten Stufe, die einem Adler erreichbar sei, emporschwingen. Dies spornte ihn an, seinem Erstgebornen dazu behilflich zu sein. Da aber der Umfang seiner Regierungsgeschäfte ihn verhinderte, sich darin völlig zu genügen, so vertraute er seiner Gattin, die als ein Ausbund aller Adlerinnen bezeichnet wird, die Vollendung dieses Werkes an. Sie unterzog sich demselben mit bewundernswerther Umsicht und Treue, besonders gewöhnte sie ihren hoffnungsvollen Zögling an das Sonnenlicht, um durch dasselbe die Nebel der

Falschheit und den Dunst der Schmeichelei, dieser Pest der Höfe zu zerstreuen. Der Himmel segnete ihr redliches Bemühn, trefflich bildete sich der geistreiche Sohn zu der verheissenen Hoheit aus, mehr durch das Beispiel, als durch das Wort seiner verständigen Mutter getrieben.

Inzwischen stirbt der väterliche Aar und überlässt dem wohlbereiteten Sohne das ganze Vögelreich und die zärtliche Mutter findet in den ausgezeichneten Regententugenden, die er gleich vom Anfange seiner Regierung an entfaltet, den reichsten Lohn für ihre Anstrengungen. Aus dem Reiche des Luftvolkes entflieht Furcht und Gram und ihre Stelle nehmen Eintracht, Harmonie, Zufriedenheit und Frohsinn ein. Dafür wird ihm auch der lauteste Dank der hochbeglückten Vögel.

„Sie grüssen früh die Morgenröthe mit frohem, zwitschernden Getümmel
Und danken für ihr Oberhaupt, dem, der es ihnen gab, dem Himmel.

Auf unsrer Vignette nun bedeutet der Adler, welcher sich kühn zur Sonne aufschwingt, Friedrich II., die zwei andern Adler, welche sitzend mit ausgebreiteten Flügeln sehnsüchtig nach ihm blicken, scheinen seine Aeltern zu bedeuten. Die Schaar der vielen andern, theils in der Luft fröhlich herumschwärmenden, theils traulich im Wasser schwimmenden Vögelschaaren bezeichnen die glücklichen Unterthanen des grossen Königs.

Uebrigens stimmt die Geschichte nicht ganz mit obiger Fabel, indem Sophia Dorothea zwar grossen Einfluss auf den Kronprinzen übte, aber keineswegs im Auftrage ihres selbstregierenden Gemahls, welcher mit unerbittlicher Strenge allein die Erziehung seines Sohnes leitete und dadurch den aufstrebenden Geist mehr niederzudrücken, als zu erheben suchte.

Das Buch steht in R. Weigel's Kunst-Katalog 29. Abtheil. Nr. 21930.

In demselben Kunst-Cataloge 28. Abtheil. Nr. 2151 ist auch die Weinmann'sche Phytanthozoiconographie aufgeführt, an deren Abbildungen unser Ridinger, wie auf dem Titel bemerkt, Antheil hat, er beschränkt sich aber jedenfalls nur auf einen Theil der Zeichnungen, welche H. Haid und S. Seuter in Kupfer gestochen haben.

Handzeichnungen berühmter Meister
aus der
Weigel'schen Kunstsammlung.

In treuen in Kupfer gestochenen Nachbildungen herausgegeben vom Besitzer derselben, Rudolph Weigel. 8. 9. Heft, à 3 Bl. Leipzig 1859. Roy.-Fol.

Sie haben, verehrtester Freund, mir diesmal mit Uebersendung der Kupferstiche nach Zeichnungen aus Ihrer reichhaltigen Sammlung eine schwierige Aufgabe gestellt.

No. XXII. Männlicher Kopf von Andrea del Sarto.

In dem ersten Blatte erkennt man auf den ersten Blick den Meister Andreas Vannucchi nicht allein, sondern auch den Mann in seiner Derbheit, welchen jener zeichnete. Ja, Andreas war ein Meister. Mit fester Hand fasste er die Gegenstände im Grossen und Ganzen, man könnte sagen, massenhaft auf; es ist in seinen Werken ein kräftiger Materialismus. Dies Alles ist aber nicht genug; mit Worten seine Eigenthümlichkeit auszudrücken, ist sehr schwer. Vielleicht mache ich dadurch deutlich, was ich meine, dass ich des Andreas Werke Charakterbilder nenne. Er stellt mit grosser Wahrheit Charaktere, einzelne Personen dar, die aber immer auch die Repräsentanten ganzer Klassen von Menschen sind, so dass ein Individuum sich zu einer höheren, allgemeineren Darstellung erweitert, und wir in dem einen die Besonnenheit, in dem anderen den festen Willen, in einem dritten den männlichen Muth erkennen.

Die Frage, was wir in vorliegendem Portrait erkennen, ist ebenfalls schwer zu beantworten, jedoch ist es zum Theil schon geschehen, indem ich die Derbheit andeutete, die sich in diesem Bildniss kundgiebt. Dies schon könnte mich auf die Vermuthung bringen, dass der Mann, mit welchem wir es hier zu thun haben, deutscher Abkunft ist. Er hat weder die Leidenschaftlichkeit eines Italieners, noch das Sanguinische eines Franzosen; dazu kommt aber noch die lange Oberlippe, welche herabhängt ohne feine Modellirung und zu keinem Kusse einladet. Dergleichen Lippen sind in Italien, Frankreich und Spanien selten zu finden. Ich würde mir diesen Mann nicht zum Gesellschafter wählen, mich aber auf ihn als einen treuen Freund verlassen, und dies hat mehr Werth.

No. XXIII. Altar mit Madonna und Kind von Tizian.
(Auf der Rückseite schwebende Figuren.)

Ich verkenne gar nicht das Graciöse der Madonna in einer höchst flüchtigen Zeichnung, welche den Namen Tizian führt, allein ich vermisse die absichtslose Anmuth, welche diesem Maler natür-

licher Schönheit eigen ist, und was die männlichen Figuren in der Einfassung des Bildes betrifft, so deuten solche auf die Schule von Fontainebleau hin.

No. XXIV. Brustbild eines Heiligen mit Lilienstengel von Sebastiano del Piombo.

(Aus den Sammlungen von J. Walraven und J. de Vos.)

Der Heilige des Seb. del Piombo ist eine meisterhafte Zeichnung, in der man sogar den pastosen Farbenauftrag dieses grossen Malers zu sehen glaubt.

Es steht hier ein Mann in seinen besten Jahren vor uns. Das Gesicht hat sehr schöne Verhältnisse, der Ausdruck zeigt den Mann von Welt, dem es vielleicht nicht schwer fiel, ihr zu entsagen, und eine vornehme Geringschätzung der Lebensfreuden kann sehr leicht zu einem Verschmähen des Irdischen, und der blasirte homme du monde ein Heiliger werden. Bei jeder Canonisation wird ein Advocat des Teufels ernannt, und diese Rolle übernehme ich bei Heiligsprechung des schönen Mannes, welchen Sebastiano zum Heiligen gemacht hat.

No. XXV. Victoria von Giulio Romano.

Was den Genius betrifft, so scheint es mir von den vielen Genies, die es giebt, die Verskunst zu sein, die sich hier vor uns mit einem schwierigen Metrum plagt, denn der Blick ist nicht nach höheren Regionen, sondern scharf darauf gerichtet, was seine Hand schreibt. Es ist auch nicht Goethe's Genius, der in den Armen der Geliebten dichtet:

„Und des Hexameters Maass, leise mit fingernder Hand
Ihr auf dem Rücken gezählt."

Leider kann man die strenge Verskunst mit einer orthopädischen Anstalt vergleichen, worin der Geist so in Regeln eingeschnallt und eingeschraubt wird, dass er sich fast nicht rühren kann.

Muss sich doch sogar von Voss Goethe vorwerfen lassen, dass er fehlerhafte Hexameter gemacht hat, und dennoch lesen wir seine römischen Elegien mit Entzücken.

Wohl dem, der wie Jean Paul ein grosser Dichter war, ohne Verse zu machen, und keinen anderen Rhythmus kennt, als das Pulsiren der Begeisterung.

Es ist vielleicht hier am Orte, auf den Unterschied zwischen Genius und Genie aufmerksam zu machen. In einem Gespräche sagte Goethe zu Eckermann, dass man das Wort Genius nur von Leuten wie Voltaire brauchen solle, und Lessing sagte: Wer mich ein Genie nennt, bekommt eine Ohrfeige von mir.

No. XXVI. Herkules von Michelagnolo Buonarroti.

(Auch bekannt durch die Stiche von drei verschiedenen Seiten der Skulptur von L. Kilian.)

Diese Zeichnung erinnert dadurch, dass der Sieger über

den Besiegten hinwegsteigt, an die Gruppe von Michel Angelo im Saale des Palazzo vecchio zu Florenz, aber nur dieser einzige Umstand, das Hinwegsteigen, giebt zu einer Vergleichung Veranlassung.

No. XXVII. Landschaft von Gaspar Poussin.

(Aus der Sammlung des Feldmarschall, Fürsten Carl von Schwarzenberg.)

Die Landschaft des Gaspar Dughet ladet in ihren Schatten zum ernsten Nachdenken ein. Die Architekturen, mit welchen der Künstler die Gegenden schmückte, bilden einen bedeutenden Contrast zu den Formen, die von der Natur hervorgebracht wurden; man könnte von den Bauwerken sagen, dass darin eine gesetzmässige Freiheit herrscht, und von den geognostischen Bildungen, eine freie Gesetzmässigkeit walte in ihren Gestaltungen.

Der Mensch baut zur Erreichung bestimmter Zwecke, oder auch nach Laune, aber er ist an die Gesetze der Statik gebunden, und die Zwecke, welche dem Baume zu Grunde liegen, beschränken die Willkür. Was er architektonisch schafft, muss das Gepräge der Regelmässigkeit tragen. Die Natur ist eine Autokratie, die keine anderen Gesetze hat, als die, welche ihre eigene Vernunft, das, was die alten Weisen *Νοῦς* nannten, gab. Diese Gesetze sind äusserst einfach und allgemein, so dass ihre Anwendung eine fast unendliche Mannichfaltigkeit und eine beinahe unbeschränkte Möglichkeit zulässt, und darum der beschränkte menschliche Verstand nicht bestimmen kann, was möglich oder unmöglich sei.

Dies Gefühl einer freien Gesetzmässigkeit haben wir bei den Landschaften des Gaspar Dughet, wo die Architektonik der Natur und die Baukunst des Menschen einander gegenüber stehen.

In unserer Baukunst herrscht die Geometrie und Statik, welche wir erst aus der Natur abstrahirt haben, despotisch. Wer kann aber sagen, dass ein Berg, eine Wolke, eine Welle gerade die oder jene Form haben solle? —

Hegel hat wohl Recht, zu sagen: Was ist, ist vernünftig. — Nur muss dieser Satz in Beziehung auf Landschaftsmalerei, welche eben nichts Wirkliches, sondern blos den Schein einer Wirklichkeit hervorbringt, so modificirt werden, dass der Landschafter, um die Vernunft nicht zu beleidigen, nur das darstellen darf, dessen Möglichkeit sich durch Naturformen, also erfahrungsmässig, darlegen lässt.

Kant sagt über die Natur höchst bedeutungsvoll, dass in der Organisation Alles zugleich Mittel und Zweck sei. Dieser erhabenen Wahrheit wurden so grosse Landschaftsmaler wie Gaspar Dughet, Claude, Ruysdael u. s. w. sich nicht als eines abstrakten Satzes sondern in dem Gefühl von tiefer Harmonie eines Alles beseelenden Lebens und einer ewigen Jugend bewusst, und dieses

Gefühl ist es auch, welches den Beschauer ihrer Landschaftsgemälde ergreift.

Wir erkennen bei solchen Bildern eine Nothwendigkeit, ohne zu fragen, warum Berg, Thal und Strom gerade so beisammen sein müssen, und fordern keine Rechenschaft, weshalb sich der Künstler eine Gegend so gedacht hat. Ein höherer Instinkt leitete ihn, und aus seinem Werke weht uns eine Naturwahrheit, wie eine gesunde Luft an. In dem Landschaftsbilde herrschen dieselben Naturgesetze, wie im Kosmos; und die Phantasie des Künstlers, in welchem die Allkraft des Lebens, wie im Weltall, von dem er ein Theilchen ist, waltet, gestaltet, ohne der Naturgesetze sich bewusst zu werden, das Kunstwerk eben so gesetzmässig, wie die Natur ihre Erzeugnisse.

(Aus Briefen des Herrn von Quandt an den Herausgeber.)

Albrecht Dürer's Geschenke

an den König Christian II. von Dänemark.

Von dem Oberbaurath **Hausmann** in Hannover.

Wer die Kupferstiche und Radirungen Albrecht Dürer's nur aus den gewöhnlichen Privatsammlungen, ja aus einem grossen Theile der öffentlichen Kupferstichcabinette in Deutschland kennt, bei denen die thunlichste Vollständigkeit mehr als die Auswahl der Drucke berücksichtigt zu sein pflegt, hat keinen Begriff von der Schönheit der Abdrücke, welche die Platten unseres Meisters in ihrem ersten Zustande geliefert haben. Dürer hat, besonders in den früheren Perioden seiner Kunstthätigkeit, eine ganz vorzügliche Sorgfalt auf die ersten Abdrücke seiner Platten verwandt, denn es giebt deren, welche in Harmonie, Wärme und Kraft der Farbe Alles übertreffen, was bis dahin im Kupferdruck geleistet war, und gegen welche die späteren Abdrücke fast nur wie Schatten erscheinen.

Solche erste Abdrücke gehören aber gegenwärtig zu den grossen Seltenheiten, besonders in unversehrtem und unverdorbenem Zustande des Papiers, und man findet davon in den berühmtesten Sammlungen immer nur eine gewisse Zahl. —

Im Privatbesitz habe ich solche am häufigsten in England angetroffen, von allen mir bekannten öffentlichen Sammlungen ist aber die Königl. Kupferstichsammlung in Copenhagen die reichste daran, da in derselben sich diejenigen Abdrücke befinden[1]), welche

---

1) Siehe: Geschichte der Königlichen Kupferstichsammlung zu Copenhagen. Leipzig 1835. pag. 2.

unser Meister, nach seinem Tagebuche von der niederländischen Reise[2]), im Jahre 1521 zu Antwerpen, dem dort anwesenden Könige Christian II. von Dänemark verehrt hat.

Dürer bezeichnet dieselben als: „die besten Stück aus mein ganzen Druck", und sie gewähren daher eine höchst interessante Auskunft darüber: welche der bis dahin vollendeten Platten Dürer für seine gelungensten Arbeiten hielt.

Um diese Abdrücke kennen zu lernen, habe ich kürzlich eine Reise nach Copenhagen unternommen, und verdanke es der aufopfernden Gefälligkeit des Herrn Etatsrath Thiele, des kenntnissreichen Vorstandes der dort im Prinzen-Palais aufbewahrten Königlichen Kupferstichsammlung, dass ich solche auf das Genaueste prüfen und vergleichen konnte.

Ich habe gefunden, dass, obgleich archivarische Nachrichten darüber fehlen, diese Abdrücke sich von den übrigen des sehr vollständigen Dürer-Werkes der Copenhagener Sammlung mit höchster Wahrscheinlichkeit unterscheiden lassen.

Sie sind sehr gleich in besonderer Frische, Wärme und Kraft der Farbe, haben starken Plattengrat und, bei unversehrter Erhaltung des Papiers, einen Rand rund umher von etwa 6 Linien Breite. Auch stimmt die Zahl der einzelnen Blätter mit den verschiedenen Anführungen unseres Meisters in seinem Tagebuche überein, wo er sowohl bei Verkäufen, als bei Geschenken, 8 Stück der Ganssen, 8 Stück der Halben und 8 Viertel Pögen erwähnt, bei letzteren besonders[3]) anführt: „Die besten aus den viertel Bogen, der sind Acht Stücklein."

Ausser diesen einzelnen Blättern zeichnet sich die kleine Kupferstich-Passion durch ihre ausserordentliche Schönheit aus, und man wird mit Sicherheit annehmen können, dass auch sie mit zu den Geschenken gehört.

Die Blätter B. 3 und 10 haben zwar nicht den bei allen übrigen gleichen Papierrand von gegen 6 Linien, doch mag dieser durch Zufall abgeschnitten sein, welches um so eher erklärlich ist, als sämmtliche Kupferstiche der Königl. Sammlung früher in Bücher eingeklebt waren und erst im Jahre 1834 abgelöst und auf Cartons befestigt worden sind.

Diese kleine Passion besteht aus lauter gleichen ersten Drucken, und sind namentlich die Blätter B. 3. 13 und 17, welche bei fast allen späteren Abdrucksfolgen etwas schwächer in Farbe zu sein pflegen, als die übrigen, hier von völlig gleicher Fülle.

An einzelnen Blättern glaube ich als Geschenk bezeichnen zu können:

---

2) Siehe Campe's Reliquien von Albrecht Dürer. Nürnberg 1828. p. 142.
3) S. Reliquien p. 87.

1) an grossen Blättern

„ganz Stück“

Bartsch	1	Adam und Eva,
-	57	St. Eustachium,
-	60	St. Hieronymus im Gehaiss,
-	73	den Herculum,
-	74	die Melancholj,
-	77	die Nemesis,
-	98	ein Reuther,
-	101	das Wappen mit dem Todtenkopf.
		2) an „halb Pögen“
-	24	das Kreuz,
-	25	die Veronicam,
-	37 / 39	die zwei neuen Marien,
-	42	die Jungfrau mit dem Affen,
-	63	die heilige Genovefa,
-	94	der Spaziergang,
-	100	das Wappen mit dem Hahn.
		3) an „viertel Pögen“
-	31	Die Jungfrau mit der Sternen Krone,
-	33	Die Jungfrau mit kurzem Haar,
-	53	St. Georg zu Fuss,
-	54	St. Georg zu Pferde,
-	55	St. Sebastian am Baum,
-	56	St. Sebastian an der Säule,
-	79	Die Gerechtigkeit.
-	82	Die Dame zu Pferde.

Bei den vorbezeichneten Blättern ist mir nach wiederholter sorgfältiger Vergleichung kein Zweifel geblieben, dass sie wirklich diejenigen sind, welche Albrecht Dürer dem Könige von Dänemark verehrt hat, mit alleiniger Ausnahme von B. 60, „St. Hieronymus im Gehaiss“, dessen Abdruck, obgleich von grosser Schönheit und auch mit gleichem Papierrand, auf der Rückseite einige Zahlenbezeichnungen hat, welche auf eine spätere Erwerbung aus dem Kunsthandel hinweisen könnten. Es ist indess kaum anzunehmen, dass Dürer diesen Kupferstich, welcher in seinem Tagebuche am häufigsten unter den gemachten Geschenken erwähnt wird, nicht auch für den König beigelegt haben sollte.

Im Uebrigen beweisen auch die Papiere dieser sämmtlichen Blätter, dass es erste Drucke sind, welche Dürer, von den älteren Stichen wie B. 1, 24, 31, 54, 94, 101, für kommende Zeiten zurückgelegt haben muss, denn die Papiere sind aus sehr verschiedenen Fabriken, entsprechen aber genau den Perioden, in welchen die Platten vollendet waren.

Anzeige.

Die Proportionslehre Dürer's nach ihren wesentlichen Bestimmungen in übersichtlicher Darstellung von J. J. Trost, Rath, Professor und Bibliothekar an der K. Akademie der bildenden Künste. Mit 2 Tabellen und 2 Taf. Wien (gedruckt und in Commission bei Carl Gerold's Sohn) 1859. 20 Seiten. 4°.

Eine ebenso verdienstliche als mühsame Arbeit, welche das berühmte Werk Dürer's, jene zuerst 1528 erschienenen „Vier Bücher von menschlicher Proportion", namentlich angehenden Künstlern näher bringt. Der Herr Verf. sagt mit Recht davon: „Oefters sah ich angehende Künstler an Dürer's Werke sich abmühen. Der Schatz in demselben ist allerdings nicht gar leicht zu heben; auch kann man ohne gehörige Vorsicht wohl die Kohlen statt des Goldes davon tragen." Diese Erfahrung ebenso wie der Umstand, dass Originalausgabe und die späteren Arnheimer, gleich den Uebersetzungen in die lateinische und in alle gebildeten Sprachen Europa's selten geworden und den Künstlern wenig zugänglich sind, veranlasste Herrn Trost zu Abfassung des hier angezeigten Werkes, das der Vorläufer einer grösseren Schrift ist, in welchem aus den zuverlässigsten neueren Messungen der hierzu sich eignenden vorzüglichsten Kunstwerke des Alterthums ein Kanon für die Maassverhältnisse des menschlichen Körpers aufgestellt werden soll.

Um den Künstlern den Gebrauch der Dürer'schen Proportionslehre bequem zu machen, war eine veränderte Darstellung und eine Reduction auf einen gemeinschaftlichen Maassstab unerlässlich. In dem vorliegenden Werke ist diese mühsame Arbeit durchgeführt und sind zu diesem Zwecke die beiden übersichtlichen vergleichenden Tabellen angefügt. Mit wie grosser Sorgfalt der Herr Verfasser hierbei zu Wege gegangen sei, beweisen die S. 16 und 17 nachgewiesenen Druckfehler der Originalausgabe von Dürer's Werke, welche, daselbst im Druckfehlerverzeichnisse nicht berichtigt, sich in allen übrigen Ausgaben und Uebersetzungen wiederholen. — Um aus den Maassangaben Dürer's einen mittleren Durchschnitt zu erhalten, den man als das Dürer'sche Normalmaass bezeichnen und dessen man sich als Anhalt beim Vergleiche der übrigen bedienen könnte, sind mit der grössten Sorgfalt von den hierzu anwendbaren sieben männlichen und neun weiblichen erwachsenen Gestalten des zweiten Buches die mittleren oder Durchschnittsmaasse gesucht und am Schlusse in Tabelle B beigesetzt. Diese Kanontabelle und der unmittelbar anzuwendende Maassstab auf Tafel II. müssen den Künstlern eine höchst willkommene Zugabe sein.

N.

Spanische Bilder

in der herzoglichen Gallerie zu Braunschweig.

Die Kenntniss der spanischen Malerschulen ist bekanntlich noch sehr neu. Man kann sagen, dass erst seit 25—30 Jahren eine genauere Unterscheidung der einzelnen Meister derselben möglich geworden ist, wenn man auch in einzelnen Fällen die Nationalität mancher spanischen Bilder schon früher erkannt haben mag.

Wesentlich erst seit die in den Jahren 1810 bis 1814 von den Franzosen zusammengeraubten Meisterwerke spanischer Kunst in den Sammlungen von Paris der ruhigen Betrachtung zu Gebote standen, wurden ihre unterscheidenden Merkmale von Jahr zu Jahr mehr Gemeingut der gebildeten Kunstfreunde. Es bildete sich sogar von der Zeit an ein Enthusiasmus für diese Schule, welcher bald in Ueberschätzung überging. Seitdem fanden sich nun auch in den älteren Sammlungen des Continents einzelne Bilder, welche von den Kennern für spanisch erklärt und ihrer bis dahin fälschlich getragenen Bezeichnungen entkleidet wurden, nicht ohne dass man dabei zuerst auf lebhaften Widerspruch stiess. Ein solcher Widerspruch war um so natürlicher, als die Widersacher der neuen Bezeichnungen in der Regel nicht denselben Grad der Bekanntschaft mit den spanischen Meistern besassen, wie die Neuerer.

Der Widerspruch war aber auch desswegen natürlich, weil man sich gewöhnt hatte, die alten Bezeichnungen als authentisch zu betrachten, wenn man, wie es in manchen Fällen möglich war, sogar die Umstände des einzelnen Ankaufs und die damals überkommene Benennung der Bilder nachweisen konnte. Allein man übersah dabei, dass eben weil in früheren Zeiten die Kenntniss vom Werthe der spanischen Meister mangelte, spanische Bilder vortheilhafter unter den bekannten und geschätzten Firmen der grossen Italiener und Niederländer untergebracht werden konnten, als unter ihren wahren, damals unbekannten Namen. Die Vermittler von Bilderankäufen im siebzehnten Jahrhundert, die Kunsthändler in Amsterdam und die gelehrten Abbaten in Italien konnten einen Murillo oder Velasquez nicht gut verwerthen, denn unter den bei Anlegung oder Vervollständigung der fürstlichen Sammlungen gewünschten Meistern pflegten diese Namen ganz zu fehlen.*) Was

*) So fehlen sie z. B. noch in der Liste derjenigen Meister, welche im Jahre 1749 dem Pietro Guarienti als in Italien für die Dresdner Gallerie wo möglich zu beschaffen aufgegeben wurden.

Wunder also, wenn sie nun selbst in denjenigen Fällen, wo die Tradition den Namen des spanischen Meisters erhalten hatte, denselben wissentlich mit einem geläufigeren und vielgesuchten niederländischen oder italienischen vertauschten? Dazu aber, zu einer in der That ganz beliebigen Vertauschung mit Namen niederländischer oder italienischer Meister gab keine Schule in dem Maasse Veranlassung wie die spanische.

Ihre Entwickelung fällt ja in die Zeit, in welcher die Blüthe der italienischen Schulen vorüber und von den Niederlanden, deren grösste Meister damals in höchster Anerkennung standen, eine neue Belebung ausgegangen war. Die spanische Schule bildete sich daher wirklich aus einer fast gleichmässigen Mischung der eigenthümlichen Elemente beider eben genannten Schulen. Wenn Ribera fast zu den Italienern zu zählen ist, so können Murillo und mehr noch Velasquez, der intime Freund des grossen Rubens, in einzelnen Werken geradezu mit den Niederländern verwechselt werden, welche ja auch bereits unter dem Einfluss der italienischen Studien standen.

Aus diesen Gründen erklärt es sich leicht, dass mit der wachsenden Kenntniss der spanischen Meister auch in den älteren deutschen Kunstsammlungen spanische Bilder auftauchten, die man vorher nicht als solche gekannt hatte. So ging es in unserer Dresdner Gallerie namentlich mit zweien der schönsten Bildnisse des Velasquez, von welchen das eine (No. 596.) noch bis vor kaum zwanzig Jahren als van Dyck, das andere (No. 597.) als Tizian im Kataloge aufgeführt wurde*). Ein starkgelber Firniss, welcher demselben gegeben worden war, wahrscheinlich in der Absicht die Tizianisirung zu unterstützen, verhüllte in der That die Silbertöne des Velasquez in einem solchen Grade, dass es erst nach dessen Beseitigung möglich wurde, die Hand des grossen Spaniers zu erkennen. Heutigen Tages aber zweifelt kein Mensch mehr an der Authenticität beider Bilder.

Es war vorauszusehen, dass man in den übrigen deutschen Gallerien, deren Erwerbungen in dieselbe Zeit mit denen der Dresdner fallen, ähnliche Erfahrungen machen werde. Was in der Dresdner Gallerie geschehen, das musste natürlich auch in anderen Gallerien, deren Erwerbungen hauptsächlich in die nämlichen Zeiten fielen, ebenso vorkommen.

Und dieser Fall tritt in der vortrefflichen, lange nicht genug gekannten und besuchten Gemäldesammlung von Braunschweig in der That ein.

Dieselbe besitzt ein vortreffliches Bild, das Opfer Abrahams vorstellend, (im neuen Katalog No. 570.) welches als Jan Livens

*) Das letztere war im Katalog des modenesischen Ankaufs, zu dem es gehörte, sogar als Rubens bezeichnet worden.

gekauft und in den Katalogen bisher auch immer als Livens aufgeführt worden ist.

Aber es hat diese Bezeichnung nicht ohne Widerspruch geführt. Man hat vielmehr von jeher an der Richtigkeit derselben gezweifelt und mit dem entschiedensten Rechte. Einer der bedeutendsten Kenner aus der jüngsten Vergangenheit, Denon, welcher in seiner maassgebenden Wirksamkeit bei der Gründung und Zusammenstellung des Musée Napoleon Gelegenheit hatte eine ungemein grosse Anzahl von Bildern aller Art zu sehen und zu vergleichen, Denon, eine Autorität, hatte das Bild dem Tizian zugeschrieben. Und so fanden sich viele Künstler und Kenner, welche dieser Bezeichnung den Vorzug gaben. Als ich die braunschweigische Gallerie vor langen Jahren zum ersten Male sah, war mir Denon's Ansicht noch unbekannt. Aber obgleich damals noch wenig mit alten Bildern vertraut, fühlte ich doch einen innern Widerspruch gegen die Bezeichnung des Katalogs, der vom Beschauer verlangte, das Bild als ein Werk des Livens zu betrachten. Und dieser Widerspruch, welcher sich bei jeder späteren Betrachtung erneute und befestigte, wirkte seitdem unbewusst in mir fort.

Als ich im Jahre 1857, im Begriffe die Ausstellung in Manchester zu besuchen, nach langer Zeit wieder einmal Braunschweig berührte, unterliess ich nicht, meiner Gewohnheit treu, wenigstens einen Tag auf die Betrachtung der mir so lieben Gemäldesammlung zu verwenden. Mein verehrter Freund, Professor Brandes, Inspector der Gallerie, führte mich mit gewohnter Bereitwilligkeit zu ungewöhnlicher Stunde in die Räume des Heiligthums. Ich konnte nicht umhin ihm sogleich beim Eintritt meine lange gehegten Zweifel über den Urheber des herrlichen Bildes, welches man dem Livens zuschreibe, mitzutheilen. Durch ihn hörte ich zum ersten Male, dass man es jetzt auf Denon's Autorität gestützt, anscheinend mit grösserem Rechte für ein Werk des Tizian erkläre. Als wir aber in diesem Augenblicke vor dem Bilde anlangten, fiel es mir wirklich wie Schuppen von den Augen; so dass ich halb unwillkürlich ausrufen musste: das ist weder Livens noch Tizian, keins von beiden, das ist Murillo, und zwar ein ganz vortrefflicher Murillo! Mein überraschter Freund nahm diese meine Intuition ziemlich ungläubig auf, konnte aber auch damals schon den Gründen, welche ich für dieselbe anführte, keine gewichtigen Gegengründe entgegensetzen. Bei einem halben Dutzend anderer Bilder, welche ich schon bei diesem Besuche ebenfalls für Spanier erklärte, fand ich ihn sogar bei weitem gläubiger. Aber da ich von jeher kein Freund von apodiktischen Behauptungen auf dem Felde der Bilderbenennungen war und es noch jetzt nicht bin, so gestattete ich den Zweifeln meines Freundes vollen Raum gegen meine eigne, wenn gleich für mich schon entschiedene Ueberzeugung. Doch

nahm ich mir um so fester vor, meinen Aufenthalt in Manchester, London, und Paris zu ernster Prüfung der in allen diesen Sammlungen so reich vertretenen spanischen Schule zu benutzen. Diesen Vorsatz habe ich redlich ausgeführt. Ein dreiwöchentliches gewissenhaftes Studium der Manchester Ausstellung, darauf die Betrachtung der Londoner Nationalgallerie und der Sutherland-Gallerie in Staffordhouse, welche zwei herrliche Murillos besitzt, (der verlorene Sohn, und Abraham bewirthet die Engel) endlich der Besuch der Gallerie des Louvre, haben mich mit reicher Belehrung erfreut, meine Ueberzeugung in Betreff der braunschweigischen Bilder aber durchaus befestigt.

Vor wenig Wochen, im September dieses Jahres, führte mich die willkommene Veranlassung der allgemeinen deutschen Künstlerversammlung wieder in die gastlichen Mauern der lieben alten Stadt. In einem zahlreichen Kreise von Künstlern und Kunstfreunden, unter der Führung unserer braunschweigischen Wirthe wurden mit den übrigen Sehenswürdigkeiten auch die Schätze der Gallerie immer wieder von neuem in Augenschein genommen. Der würdige, hochverehrte Vorstand der Sammlungen, Geh. Hofrath Eigner, wohnte oft den Zusammenkünften auf der Gallerie bei und erhöhte den Genuss der Betrachtung ihrer Schätze eben so sehr durch die lehrreichsten Mittheilungen aus dem Schatze seiner langen Erfahrung über die Acquisition der einzelnen Bilder und über das Verhältniss der braunschweigischen Gallerie zu anderen Sammmlungen, als durch das zuvorkommendste Eingehen auf abweichende Meinungen.

Bei dieser Gelegenheit kamen meine Zweifel in Bezug auf die spanische Abkunft jener Bilder auf's Neue zur Sprache, und es war mir vergönnt in diesem Kreise einsichtiger und trefflicher Männer, unmittelbar vor den Bildern selbst, die Gründe meiner Ueberzeugung einer eingehenden Beurtheilung vorzulegen.

Bei dem schon mehrfach genannten Opfer Abrahams drängte sich zunächst die Betrachtung auf, wie es wohl möglich gewesen sei, dass die Meinungen geachteter Kenner über die Autorschaft von Livens bis zu Tizian differiren konnten. Als die natürlichste Lösung dieses Räthsels stellte sich heraus, dass gerade, weil in den spanischen Meistern, wie ich schon früher erwähnte, und namentlich im Murillo italienische und niederländische Elemente fast gleichmässig vereint sind, das eine oder das andere dem Betrachtenden nach individueller Neigung leicht als das vorherrschende erscheinen und damit die Richtung des Urtheils nach dieser einen Seite hin bestimmt werden konnte. Ausserdem aber fand sich bald eine Anzahl der wichtigsten inneren Gründe für meine Behauptung, deren Bedeutung sich freilich nur vor dem Bilde selbst recht anschaulich machen lässt. Der Knabe Isaak ist unverkennbar ein spanisches Modell und zwar dasselbe Kind, welches Murillo so oft

in seinen Bildern verwendet hat, unter anderen zu dem Christusknaben mit dem Schaf (Christ Shepherd des Manchester Kat. No. 647.) und dem kleinen Johannes ebenfalls mit dem Schaf (No. 176. in der National-Gallerie zu London. Das goldgelbe Gewand des Abraham hat nie in dieser Kraft des Lokaltons ein Holländer, am wenigsten ein Schüler Rembrandt's malen können. Ebenso wenig aber würde Tizian diess Gelb durch die zarten grauen Halbtöne, welche unter der Lasur liegen, so gleichsam verduftigt haben, wie es hier geschehen ist. Sehr richtig machte der anwesende tüchtige Kupferstecher Knolle, gerade mit dem Stiche von einem der englischen Bilder des Murillo beschäftigt, darauf aufmerksam, dass unverkennbar derselbe Ton des Gelb auch sonst in den warmen und satten und doch so duftigen Glorien des Murillo sich finde.

Der landschaftliche Hintergrund trägt ebenso deutlich jenen Doppelcharakter italienischer Auffassung und niederländischer Behandlung, besonders in den Bäumen, welchen wir bei Murillo gewohnt sind. Das Fell des Widders im Vorgrunde links kann Niemand, der auch nur einmal ein von Murillo gemaltes Schaffell, wie z. B. auf den beiden oben angeführten Bildern der Manchester Ausstellung und der Nationalgallerie, gesehen hat, als nur von seiner Hand gemacht verkennen. Endlich ist der durch das ganze Bild hindurchspielende und besonders in dem weissen Gewand des Isaak hervortretende schwärzliche Ton der Halbtinten nur dem Murillo in diesem Maasse und in dieser eigenthümlichen Feinheit eigen. Nächst diesen technischen Gründen aber zeigt vor allem die leidenschaftliche Innigkeit des Ausdrucks, mit welcher der alte Vater den geretteten ans Herz drückt, und das Gesicht des Knaben selbst, der halb mit kindischem Unverstand, halb mit Entzücken und Erstaunen dem Engel nachblickt, ganz die eigenthümliche, zugleich naive und pathetische Auffassungsweise des Murillo. Diese und so manche andere Bemerkungen, welche, wie gesagt, vor dem Bilde selbst gemacht und durch den Augenschein bestätigt wurden, fanden denn auch eine fast allgemeine Zustimmung.

Dicht neben diesem Bilde, zwar etwas tief, aber desto bequemer für die genaueste Prüfung hängt ein weiblicher Kopf in einem prächtigen weissen mit bunten Blumen gestickten Turban, eine Art Moreskencostüm (im Katalog No. 567.)*) als ein Werk

*) Der Katalog bezeichnet ausserdem diess Bild als Bildniss einer Gräfin von Gleichen. Offenbar hat der Turban Veranlassung zu dem Gedanken an die bekannte Sarazenin, die eine der beiden fabelhaften Frauen jenes Grafen von Gleichen aus den Zeiten der Kreuzzüge, gegeben. Wie damit die Angabe des Meisters zu vereinen, ist schwer zu erklären. Es ist dies alles eben noch aus dem alten Katalog übernommen und stehen geblieben, während an vielen andern Stellen der neue Katalog durch seinen strebsamen Verfasser, Herrn Inspector Barthel, allerdings schon entschiedene Verbesserungen erhielt und in nächster Auflage gewiss noch mehr erhalten wird.

des Sebastian Bombelli, eines sonst wenig bekannten späteren Venezianers, (geb. 1635. lebte noch 1716.) bezeichnet. Auch dieses Bild hatte ich schon bei jenem früheren Besuche für ein Werk des Velasquez erklärt, und zwar für eines jener Bilder desselben, welche an Kraft und Fülle der Farbe den Arbeiten des Rubens nahe kommen, dagegen durch eine viel grössere Strenge der Zeichnung sich leicht von ihnen unterscheiden. Die eigenthümlich brennend schwarzen Augen des Weibes bei einer sonst hellen Carnation, erinnern auf den ersten Blick schon entschieden an die Frauenbildnisse der besten spanischen Meister. Hier fand ich auch in der That bei meinem Auditorium keinen Widerspruch, sondern vollständige Zustimmung.

Ein reizendes Bildchen der Madonna mit dem schlafenden Kinde (No. 344. des Katalogs) bisher Gerbrandt van den Eckhout genannt, ferner das Brustbild eines Knaben, welcher die Flöte bläst, dem Gerhard Honthorst zugeschrieben, aber unverkennbar eines der Modelle zu Murillos Strassenjungen, wurden ebenso als Arbeiten dieses Meisters anerkannt.

Diess letzte Bild ist doppelt interessant als eine der höchst seltenen Jugendarbeiten des Murillo. Denn dass es eine Jugendarbeit ist, beweist unwiderleglich die fast porcellanartige Ausführung, welche sich in keiner seiner späteren Arbeiten mehr findet.

Ein anderes Brustbild, im Katalog unter No. 103. als Tizian bezeichnet, hängt zwar zu hoch, als dass es genauer betrachtet werden könnte, wurde aber dennoch als der spanischen Schule zugehörig anerkannt; um so mehr als seine nächsten Nachbarn, wie Tintoretto und ein Paolo Veronese, beides unzweifelhaft ächte Bilder die Landsmannschaft durchaus und auf das anschaulichste ablehnen. Ein anderes tüchtiges Bild, ein sitzender Mann, eine Art Aktstudie, No. 213. des Katalogs, führt bis jetzt den Namen Paolo Veronese. Und zwar gründet sich diese Bezeichnung auf die Buchstaben P. V. die sich auf dem Bilde finden. Der Katalog des Louvre giebt unter zwölf Bildern des Paolo nur von einem einzigen an, dass es bezeichnet sei, und zwar mit goldnen Uncialen: Paolo Veronese. Es ist das herrliche Bild der Jünger von Emaus. Ein Monogramm habe ich bis jetzt auch auf keinem der Dresdner Bilder entdeckt. Also unterliegt die Aechtheit jener Bezeichnung mit P. V. zunächst noch gegründeten Zweifeln. Es scheint, dass Paolo überhaupt nur höchst selten seine Bilder bezeichnete; am wenigsten möchte er es bei einem, im Verhältniss zu seinen grossen Werken so unbedeutenden Bilde wie das fragliche gethan haben. Dasselbe zeigt meiner Ueberzeugung nach ebenfalls die Eigenthümlichkeiten der spanischen Schule. Gegen die bisherige Benennung aber spricht die sehr wenig paoleske Behandlung und Färbung. Doch war auch hier, wie bei dem oben angeführten Tizian (No. 103.), die dem Auge zu entfernte Stelle

einer genauen Prüfung ungünstig. Die kurz zugemessene Zeit meines Aufenthaltes in Braunschweig verhinderte für diesesmal eine nähere Untersuchung.

Allein auch unter der nichtspanischen Bildern würde sich manche Namensveränderung empfehlen. Ich führe nur zwei der interessantesten Fälle an, welche mir noch im Gedächtniss geblieben sind.

Der Katalog bezeichnet unter No. 404. ein ganz vortreffliches Bildniss als dasjenige des Thomas Morus von H. Holbein. Dass das Bild nicht von Hollbein sein könne, dem allenfalls nur der grüne Hintergrund entspräche, beweist die viel freiere und malerische Pinselführung, namentlich an Stirn und Auge erkennbar, wo die Lichter bereits in der Weise späterer Meister pastoser aufgesetzt als die Halbtöne, und die Striche nicht verarbeitet, sondern in voller Charakteristik stehen geblieben sind. Eine Art der Behandlung, die Holbein noch nicht kennt, der vielmehr in gleichmässig glattem und zartem Farbenauftrag mit schärfster Conturirung seine Bilder vollendete, wie diess das gegenüber hängende prächtige und unzweifelhafte Bild No. 375., welches seiner schönsten Zeit angehört, vollständig beweist.

Aber auch das Bildniss des Thomas Morus ist diess Werk ebenso wenig. Es stimmt mit keinem der bekannten Portraits von Holbein überein, wie ich mich nachträglich noch wieder an den Kupferstichen und den Facsimile's der Handzeichnungen überzeugt habe.

Doch lag die Lösung dieses Räthsels näher als es schien. Nach wiederholter Betrachtung und Prüfung des Bildes ward mir die feste Ueberzeugung, dass dasselbe ein ganz ausgezeichnetes Werk des vortrefflichen Antonis Moro sei, dessen Arbeiten in der That als ein Uebergang von der strengeren altniederländischen und altdeutschen Weise zu der freieren Behandlung des Porbus und der späteren Niederländer zu betrachten sind. Die trefflichen Bilder dieses Meisters auf der Manchester Ausstellung, das Bildniss des Earl of Essex No. 496. und vor allem sein eignes Bildniss No. 513. von lebenswahrer Vollendung traten mir wieder deutlich vor die Seele. Jetzt aber, nachdem ich den Namen des Meisters gefunden, ward mir erst zu meiner eignen Ueberraschung klar, dass in dem Namen Moro zugleich der Schlüssel für die Verwechselung mit den Namen des Thomas Morus, für dessen Bildniss man es hielt und hierin wieder, um die Ursache für die Wahl Holbein's als den Autor des Bildes liege, dem man nun einmal gewohnt war alle vermeinten Bildnisse des Thomas Morus zuzuschreiben. Moro wird von Sandrart fast immer nur Morus genannt, und war allen Nachrichten zufolge, erst im Jahre 1554—58 in England, um Philipp II. Gemahlin Maria für denselben zu malen. Thomas Morus aber wurde schon im Jahre 1535 enthauptet.

Ganz ähnlich war der Gang, den die Verfälschung des Namens bei unserem Bilde des Morett in der Dresdner Gallerie genommen batte, und welchen ich in der Einleitung meines Kataloges (S. 23.) nachgewiesen habe.

Zwei andere höchst interessante Bilder sind unter No. 645. und 202. dem Carl van Mander zugewiesen. Das erste trägt ein Monogramm mit J. S. V. M., was schon mit Carl van Mander nicht stimmen würde, wenn nicht vielmehr noch der Styl des ganzen Bildes unverkennbar auf H. Holbein und die oberdeutsche oder schweizer Schule binwiese. Das zweite ohne Monogramm könnte man sogar für eine jener Landsknechtscenen halten, wie sie Holbein selber zu seinen Holzschnitten verwendete, welche die liederlichen Sitten jener Zeit mit dreisten Zügen schildern. So unter andern in dem kleinen Alphabet, welches Loedel in Göttingen vortrefflich kopirt hat, in dem Buchstaben S. Als Darstellung der alttestamentlichen Erzählung von Thamar und Juda erscheint es doch wohl zu wenig begründet.

Ob Joost Maurer oder Murer von Zürich, dessen Monogramm einige Aehnlichkeit mit dem oben angeführten bat, oder einer der vielen Mair, etwa als Autor genannt werden dürfte, müsste weiteren Forschungen vorbehalten bleiben.

Es ist der Zweck dieser Zeilen, die hier mitgetheilten Ansichten und Beobachtungen der Prüfung der Sachverständigen zu übergeben. Bei Neuerungen dieser Art bedarf es immer einer gewissen Zeit, bis die widerstreitenden Meinungen sich geklärt haben und die Kraft der Wahrheit endlich durchdringt. Meine feste Ueberzeugung ist, dass nach zehn Jahren kein Mensch mehr an dem Livens — Murillo, an den Bombelli — Velasquez u. s. w. zweifeln wird. Die Gallerie von Braunschweig aber darf im Verhältniss zu dem, was sie gewinnt, wenn sich meine Behauptungen als richtig erweisen, sich nicht beklagen, was sie dadurch verliert. Ich selbst würde mich glücklich schätzen, der gastlichen Stadt und ihren lieben Bewohnern nicht bloss mit diesen Zeilen eine Gabe dankbarster Erinnerung zurückzulassen.

Dresden, im September 1859.

Julius Hübner.

Historische Kunstsammlungen.

Die geringe Zahl von Jahrhunderten, welche seit der Erfindung der vervielfältigenden Künste verflossen ist, hat denselben in den Augen der Geschichtsforscher bisher noch nicht jene Bedeu-

tung verliehen, die ihnen, als dem unmittelbaren und treuen Ausdruck der Anschauungsweise ihrer Entstehungsperioden, als einem bedeutsamen Glied in der geistigen Thätigkeit eines Volkes zukommt. So sehr Münz- und Siegelkunst für die Aufhellung weiter zurück liegender Geschichtsepochen als unschätzbare Quellen betrachtet werden, eine Bedeutung, welche doch mehr ihrem dauerhaften Material als ihrem künstlerischen Inhalt zu verdanken ist, so wenig hat man bisher bei dem Reichthum literarischer Denkmäler für die Geschichte der letzten 4 Jahrhunderte daran gedacht, auch auf die Kunstdenkmäler derselben die Forschungen im geschichtlichen Interesse auszudehnen und sie wohl hier und da als angenehme Zugabe, niemals als ein wesentliches Hülfsmittel geschichtlicher Studien betrachtet. Die Erklärung dafür ist nicht schwer zu finden. Sieht man in den Denkmalen der bildenden Künste nur eine andere Form für Geburts- und Sterbejahre, forscht man in denselben nur desshalb, weil sie alt und selten sind, dann haben allerdings die Erzeugnisse der vervielfältigenden Künste geringe oder keine Bedeutung, an tausend anderen Orten findet sich dieser chronologische Inhalt besser und vollständiger bezeichnet. Anders ist es, wenn man in ihnen ein Denkmal des historischen Volksgeistes erkennt, und dass sie ein solches darbieten, wird einem Jeden klar geworden sein, der beim Ueberblick über die Entwickelungsgeschichte der bildenden Künste, wie sie die unvergleichlichen Forschungen der letzten Jahrzehnte in ihren Hauptzügen hergestellt haben, sich des innigen Zusammenhangs bewusst geworden, in welchem Kunst- und Geistes-Leben der Völker stehen, der achten gelernt hat auf jene stumme Sprache, die nicht in den zufälligen Zahlen, Namen und Sinnbildern, sondern in der eigenthümlichen Gestaltung der Formen, im Styl ihren deutlichen Ausdruck findet.

Wohl ist es erfreulich, dass gerade die deutsche Forschung dazu beigetragen hat, durch Aufhellung des früheren kunstgeschichtlichen Chaos die Erkenntniss für die allgemein-geschichtliche Bedeutung der bildendenden Kunst zu fördern und ihnen mehr und mehr den gebührenden Platz in den Reihen der übrigen geistigen Bestrebungen anzuweisen; betrübend aber ist es, dass von den praktischen Erfolgen dieses Bewusstseins in Deutschland so wenig zu bemerken ist, dass vor Allem die unmittelbar in das Leben eingreifenden Beziehungen der Kunst wie die Forschung sie für vergangene Zeitperioden überzeugend nachgewiesen, in der Gegenwart nur noch mit losen Fäden angeknüpft sind. Noch stehen bei uns die drei Gruppen: Künstler, Kunstgelehrte und Kunstliebhaber in unerquicklicher Isolirung von einander getrennt. Die Künstler wollen grundsätzlich nichts von wissenschaftlichen Forschungen oder von der Neigung der Kunstliebhaber wissen, und bestehen zwar mit Recht auf der selbstständigen und von den In-

teressen des Tages unabhängigen Entwickelung der Kunst, haben aber in ihrer Thätigkeit, so weit sie den höheren Anforderungen entspricht, mit dem lähmenden Hinderniss der ihnen entgegentretenden Gleichgültigkeit und eines weit verbreiteten Mangels an allem Verständniss für ihr Streben zu kämpfen. Die Kunstgelehrten und Forscher halten sich theils an das ausschliesslich archäologisch Interessante oder huldigen in der Beurtheilung der gegenwärtigen Leistungen einer unglücklichen philosophisch-aesthetischen Anschauung, deren vorwiegend negative Tendenzen für die praktische Kunst höchst unfruchtbar sind, und die eigentlichen Sammler und Liebhaber dienen doch meistentheils nur ihrem eigenen und bald in dieser bald in jener Richtung geleitetem Interesse, ohne im Stande zu sein, zu der allgemeineren Verbreitung künstlerischen Verständnisses im Kreise der geistig strebenden Klassen beizutragen.

Fragen wir, was uns, dem Ausland gegenüber, in dieses ungünstigere Verhältniss der bildenden Kunst zum geistigen Leben versetzt hat, so ist hauptsächlich dem Mangel einer einheitlichen national-geschichtlichen Entwickelung die Schuld daran beizumessen, dass die Kunst in ihr keine gesunde Grundlage finden konnte. England, Frankreich und die Niederlande sind so glücklich, ihre politische Geschichte in einer concentrirten und Alle gleich berührenden Gestaltung vor sich aufgerollt zu sehen. Sie haben Kriegs- und Friedenshelden, bedeutende Ereignisse, denkwürdige Oertlichkeiten, deren Gedächtniss im Herzen des ganzen Volkes lebt. deren Bild auch thatsächlich mittelst der Kunst vor Augen zu haben ein gemeinsames Bedürfniss ist, und hier, in dem Bewustsein der nationalen Einheit und Bedeutung, fand in jenen Ländern die Kunst das, was sie bei dem Wehen des neuen Zeitgeistes in der Kirche verloren hatte. Wie früher die Kirchen, so wurden jetzt die Königspaläste und Rathhäuser der Schauplatz für die monumentale Kunst, die Denkmale der Fürsten und Helden entstanden auf den öffentlichen Plätzen, und was Sculptur und Malerei im Grossen vereinigten, das eilten Kupferstich und Holzschnitt durch hundertfältige Vermehrung zum allgemeinen Gut zu machen. Das unerschöpfliche Feld der nationalen Geschichte musste natürlich da für die bildende Kunst die meiste Ausbeute gewähren, wo ihre technische Ausbildung dem Bedürfnisse des Volkes in entsprechender Weise genügen konnte und deshalb haben die vervielfältigenden Künste, deren glänzender Aufschwung gerade in die geschichtlich bewegten Zeiten des 16. und 17. Jahrhunderts fällt, uns einen ausserordentlichen Reichthum an historischen Denkmälern jener Tage, vor Allem an Bildnissen der handelnden Persönlichkeiten hinterlassen. Es war somit nur eine natürliche Folge des Interesses für die künstlerische Darstellung der nationalen Geschichte, wenn in jenen Ländern mit der Zeit die Neigung der sammelnden Kunstfreunde sich darauf richtete, das vereinzelt Erschienene zu

vereinigen und durch Portraits und andere Darstellungen eine vaterländische Geschichte in Bildern zusammenzustellen. Während wir in Deutschland Sammlungen in vaterländischer Richtung fast gar nicht und Portraitsammlungen meist nur in Anschluss an Autographen antreffen, hat England zahlreiche Sammlungen aufzuweisen, welche als sogenannte „Illustrations" zu geschichtlichen Werken berühmter Autoren, besonders von „Hume's History" (wozu man meist Boydells Folio-Ausgabe benutzte) vereinigt wurden, indem jede Person, Oertlichkeit oder Ereigniss, wenn irgend möglich durch Abbildungen dem Werke beigefügt wurde. Ein Zeugniss für das bedeutende Interesse, welches in England für dergleichen Sammlungen herrschte, bietet „Granger's biographical history from Egbert to the revolution (1688) adapted to a methodical Catalogue of engraved british heads, 4 Bde. gr. 8." (5 Auflagen 1769—1824) mit der Fortsetzung durch „Noble's biographical history from the revolution to the end of George I's reign. 3 Bde. London. 1806. 8." eines Theils schon in seiner Verbreitung und besonders in der Einwirkung, die es auf die Preise von Portraits ausübte. Seltene Blätter, die vorher 5—10 Schilling kosteten, stiegen auf 10, 20 £. st. so sehr wuchs das allgemeine Interesse an den einheimischen Kunsterzeugnissen. Weitere Hilfsmittel für Portraitsammler bieten „Bromley's Catalogue of engraved british portraits from Egbert to the present time. 1793. London. 4." und „Evans, Catalogue of a collection of british portraits, comprising nearly 20000 portraits etc. 1836. 2 Bde. 8." — Für Frankreich, wo den englischen Illustrations die „Histoire en figures" entspricht, kam Fevret de Fontette dem Bedürfniss der Sammler mit seiner „Liste générale des portraits gravés des Français, Paris 1809" entgegen, welche von Lieutaud 1846 durch ein Supplement vermehrt wurde. — Ganz besonders günstige Umstände kamen in den Niederlanden der Vorliebe für die Darstellungen vaterländischer Geschichte entgegen. Der Aufschwung der niederländischen Kunst im 16. und 17. Jahrhundert fand statt, als das nationale Leben aus den spanischen Kriegen wunderbar erstarkt hervorgegangen war. Männer des Volkes waren es, an deren Namen sich die glänzendsten Thaten der niederländischen Waffen zu Land und zur See knüpften, und aus den städtischen Magistraten gingen die Staatsmänner hervor, welche mit auswärtigen Potentaten Verträge schlossen. Die Abwesenheit des Adels, der in jenen Epochen im übrigen Europa eine Scheidewand zwischen Fürst und Volk bildete, bewirkte in den Niederlanden die ausserordentliche Popularität des Hauses Oranien, dessen Glieder in zahllosen Abbildungen, vom vollendetsten Kunstwerk bis zum rohesten Schmuck des fliegenden Blattes uns aufbewahrt sind, in einer Weise, wie sich dessen keine andere Herrscherfamilie rühmen darf. In keinem Land der Welt konnte daher die Neigung zur Anlegung historischer Kunstsammlungen in

grösserem Maasse befriedigt werden, als hier. Wir verdanken hierüber eine Reihe der interessantesten Mittheilungen Herrn Frederik Muller, Buchhändler in Amsterdam, welcher in seinem Buch: „Beschrijvende Catalogus van 7000 Portretten van Nederlanders an van Buitenlanders, tot Nederland in betrekking staande. Amsterdam 1853. 8." für die Niederländischen Sammler das geliefert hat, was Frankreich und England an der Liste alphabétique, Boydell, Evans und Granger besitzen, und in dessen Vorrede er eine umfängliche Abhandlung über die Geschichte, Einrichtung und Beschreibung historischer Sammlungen gegeben hat. Seiner Ansicht nach war es der eigenthümliche Charakter des 18. Jahrhunderts, welcher das Entstehen der grossen vaterländischen Sammlungen begünstigte. Auf die Productiviät und das politisch-angeregte Leben des XVI. u. XVII. Jahrhunderts folgte für die Niederlande die Zeit des Reichthums und der Ruhe und ein merkbares nationales, aber phlegmatisches Selbstbewusstsein trat nach dem Ruhm der glorreich bestandenen Kämpfe zu Tage. Mit ihm nahm das ganze geistige Leben eine so exclusive Richtung an, dass nur das Inländische ferner Geltung behalten durfte. Während die Kunstfreunde im 16. und 17. Jahrhundert die Meisterwerke aller Schulen zu kostbaren Sammlungen vereinigten, nahm das 18. Jahrhundert trotz des Verfalls der einheimischen Kunst fortan nur diese als berechtigt an und mit barbarischer Gleichgültigkeit wurden die gesammelten ausländischen Kunstschätze der Voraltern in alle Winde zerstreut. Mit Staunen erfahren wir, dass bei den Auctionen jener Zeit, wie die der Familien Sixt, Lulofs und A. ganze Bände mit Originalzeichnungen von Raphael, Michelangelo, Caracci und A. zusammen weggegeben, Mappen voll Marc Antons und alter deutscher Meister-Blätter um Spottpreise zugeschlagen und Bilder von Raphael und Titian als mittelmässig bezeichnet wurden. Nun konnten freilich, bei dem Reichthum der Sammler und ihrer beschränkten Tendenz die einheimischen Kunstwerke sich eines Interesses erfreuen, wie nirgend anderswo, und was die vergangenen Jahrhunderte unter dem Einfluss einer bedeutsamen geschichtlichen Volksthätigkeit geschaffen, musste in der Zeit der Ruhe ein um so willkommeneres Material der freudig-stolzen Erinnerungen werden. Vor Allem waren es auch hier die Portraits, mit deren Vereinigung sich die meisten Sammler beschäftigten, doch boten gerade die Erzeugnisse der niederländischen Kunst in ihren zahlreichen historischen Darstellungen, Aufzügen, Städtebildern und Karten, dann in der Masse der politischen und religiösen Karrikaturen, fliegenden Blätter u. s. w. eine überaus reiche Gelegenheit, nach allen Seiten hin die Geschichte im Bilde zu reproduciren und die berühmten „historischen Atlanten" zu bilden, wie derjenige des verst. Jan van Voorst in Amsterdam, dessen Versteigerung im November des v. Jahres wahrhaft epochemachende Preise er-

zielte. Nicht weniger als 62 Auctionen ähnlicher oder nur aus Portraits bestehender Sammlungen finden sich seit dem Jahr 1722 als besonders bedeutend in Herrn Muller's Catalog verzeichnet. In den letzten vier Jahren haben aber seit dem Erscheinen desselben die Preise sich so ausserordentlich gehoben, dass jetzt für beliebte Portraits das 4- und 5fache bezahlt wird, was sie vor der Zeit brachten. Der Raum gestattet uns nicht, vollständig das wiederzugeben, was Herr Muller übrigens an trefflichen Bemerkungen über die verschiedenen Systeme historischer Sammlungen seinem Katalog vorausgeschickt hat. Derselbe umfasst als der erste Theil des beabsichtigten Ganzen die Portraits allein, welcher in der ersten Abtheilung die Fürsten historisch, in der zweiten die übrigen alphabetisch verzeichnet und zwei vollständige Register nach wissenschaftlichem und kunstgeschichtlichem System enthält. Der zweite Band soll ein Verzeichniss der historischen Blätter in chronologischer, und der dritte das der Ansichten und Karten in topographischer Ordnung enthalten, eine Eintheilung, deren Vortheile für die derartigen Sammlungen sehr einleuchtend sind, da sie mit keiner der Unzulänglichkeiten verknüpft ist, welche der Durchführung eines gemeinsamen (chronologischen, wissenschaftlichen oder topographischen) Systems für die drei verschiedenen Bestandtheile historischer Atlanten sich entgegenstellen.

Es bleibt nur noch übrig, den Wunsch auszusprechen, dass ein so erfreuliches Beispiel nicht ohne gute Früchte bleiben und in Deutschland aus den hier und da vorhandenen vereinzelten Anfängen recht bald ein allgemeineres Interesse für historische Sammlungen hervorgehen möge! Noch ist, ganz zu geschweigen von historischen Sammlungen, keine specifisch deutsche Portraitsammlung bekannt geworden, wie auch unsere literarischen Hülfsmittel, als: Panzer, Möhsen, Hommelius, Füssli, und in neuester Zeit Drugulin und Heitzmann, entweder nur einzelne Stände oder das ganze Feld der Portraitsammlung umfasst haben. Der letztgenannte Autor hat in seinem „Portrait-Catalog, Verzeichniss aller Portraits, welche in Deutschland Ende des Jahres 1859 erschienen und noch vom Verleger zu beziehen sind. Mit Einschluss einer grossen Anzahl ausländischer Portraits und mit Angabe der Verleger und Ladenpreise. München, 1858.“ gr. 8., neben der sehr sorgfältigen Arbeit auch das Verdienst, wenigstens die deutschen Portraits der Gegenwart vorzüglich berücksichtigt und den Sammlern ein unentbehrliches Hülfsmittel geboten zu haben; für die Vergangenheit müsste aber erst eines geschaffen werden, um diese jetzt noch nicht vorhandene Neigung anzuregen.

Haben allerdings das 17. und 18. Jahrhundert der Entwickelung unserer Kunst keine Ruhmeskränze gebracht, so ist doch des Beachtenswerthen genug vorhanden und es genüge nur

anzudeuten, was für die ewig denkwürdigen Episoden der Reformation, des 30jährigen, des 7jährigen und der Befreiungs-Kriege an ungehobenen Schätzen im rechten Sinne verwerthet werden könnte! Noch müssen in unseren Auctionen die interessantesten Denkmale vaterländischer Geschichte, sofern sie nicht besonderen Kunstwerth haben, paketweise und um Spottpreise weggegeben werden; möge ihnen in der Gestalt des Verfassers eines „deutschen historischen und Portrait-Katalogs" bald ein Retter erscheinen!

A. v. Z.

Des arts graphiques destinés à multiplier par l'impression considérés sous le douple point de vue historique et pratique par J. M. Herman Hammann. Genève et Paris 1857. pet. in 8.

Der Titel des vorliegenden Buches gibt dessen Inhalt im Allgemeinen bezeichnend an, und hat ihn der Verfasser, sowohl in historischer als praktischer Beziehung, in umsichtiger Weise behandelt. Mit seltener Belesenheit zog er dabei alle die Hülfsmittel zu Rathe, welche ihm die französische, englische, deutsche und italienische Literatur darboten. Sehr lobenswerth ist auch die, eine leichte Uebersicht gewährende Anordnung des Buches, das in den 210 ersten Seiten hauptsächlich die historischen Abhandlungen der älteren Kunstperioden enthält, während die weiteren Angaben mehr dem praktischen Theil und den neuern Erfindungen gewidmet sind.

Bei dem ungeheueren Material eines so Vieles umfassenden Gegenstandes wäre es unbillig, in einem mässigen Octavband eine erschöpfende und gründliche Behandlung desselben zu erwarten, oder gar specielle Studien und praktische Ausübung eines jeden einzelnen Faches. Ein solches Werk kann nur ein compilatorisches sein, wobei es darauf ankommt, dass mit richtiger Einsicht und Kritik die Quellenschriften möglichst vollständig benutzt sind und Irrthümer vermieden werden.

In nachstehendem Bericht über das Buch kann es unsere Absicht nicht sein, dieses bis in's Einzelne zu untersuchen, da es den Kreis unsers Wissens überschreiten würde, und hierzu ein neues Buch über das vorliegende erforderlich wäre, sondern wir müssen uns begnügen, bei allgemeinen Ueberblicken und einzelnen Parthieen, die im Kreis unserer Studien liegen, einige Bemerkungen beizufügen.

Den Gegenstand einleitend, sucht der Verfasser aufzufinden, welche Art zeichnender Kunst bei dem ursprünglichen Menschen (homme primitif) in Aufnahme gekommen sei, und verweist da-

bei auf den, dem Menschen innwohnenden Instinkt der Nachahmung, wie er sich noch jetzt bei den rohen Völkern Australiens und des südlichen und nördlichen Amerika's vorfindet. Dann, auf seinen eigentlichen Gegenstand, die zeichnenden Künste als Mittel zur Vervielfältigung übergehend, erwähnt er den bei den alten Völkern, den Aegyptern, Assyriern, Griechen und Römern vorkommenden Gebrauch Inschriften durch Formen oder Stempel von Metall oder Holz in Glas, Thon und dergleichen einzudrücken, oder vermittelst Patronen, Sclaven und Thiere zu bezeichnen; endlich der weit wichtigeren Kunst des Stempelschnitts zum Prägen von Münzen, oder der geschnittenen Steine für Siegelringe.

Nicht viel mehr, oder selbst weniger glaubt der Verfasser, dass im Mittelalter bis zum XV. Jahrhundert die zeichnenden Künste zu irgend einer Vervielfältigung seien verwendet worden, jedoch erwähnt er das Aufdrücken von Monogrammen oder Zeichen vermittelst des Stempels, welche zu Unterschriften auf Documenten dienten und schon im XI. Jahrhundert im Gebrauch gewesen seien. Mabillon glaubt indessen, dass schon die Carolinger des VIII. Jahrhunderts sich derselben bedient hätten. Höchst merkwürdig für den Holzschnitt in Italien sind die in Sion in Wallis befindlichen Tapeten von Leinwand, worauf die Geschichte des Oedipus dargestellt ist, und nach den darin angebrachten Trachten und Inschriften dem XIV. Jahrhundert angehören, obgleich sie Herr Blavignac, von dem Herr Hammann Kunde über dieselben erhielt, in den Anfang des XV. Jahrhunderts setzt. Eine sehr dankenswerthe Abhandlung über diese Tapeten nebst Abbildungen davon hat Herr Dr. Ferdinand Ziegler in Zürich herausgegeben. Ein noch weit früheres Beispiel von Holzschnitt-Abdruck auf Seidenzeug, wahrscheinlich das Stück eines Pallium pictum des XI. oder XII. Jahrhunderts besitzt Herr T. O. Weigel in Leipzig, bei dem es nur zweifelhaft bleibt, ob es aus einer Fabrik in Byzanz oder Palermo hervorgegangen ist. Noch fügen wir diesen Nachrichten bei, dass bereits im XI. Jahrhundert man sich im Kloster Einsiedeln in der Schweiz des Metall- oder Holzschnittes bediente, um in die dort geschriebenen Manuscripte Initialen einzudrucken, und nicht später als aus dem Anfang des XIII. Jahrhunderts ist der colorirte Metallschnitt-Abdruck auf Pergament einen Christus am Kreuz mit Maria und Johannes darstellend, welcher einst die Aussenseite des Deckels einer Handschrift schmückte, der in Oberdeutschland aufgefunden worden ist und sich jetzt in der schon angeführten Sammlung des Herrn Weigel befindet. Namen von Formschneidern des XIV. Jahrhunderts treffen wir in den Stadtbüchern von Ulm und Nördlingen, sowie auch in Sammlungen deutsche Holzschnittblätter derselben Epoche, worüber wir in unserm, bei Herrn Rudolph Weigel erscheinenden „Le Peintre-graveur“ ausführlich berichtet haben.

In dem IV. Abschnitt geht Herr H. zu dem Beginn der modernen Zeit über, welchen er nach der Eroberung Constantinopels setzt, als griechische Gelehrte und Künstler nach dem Occident flüchteten und die neue Aera herbeiführten. Er behandelt nun zunächst die Vorangänge, wodurch die Künste jener modernen Zeit, der Holz- und Metallschnitt, der Kupferstich und die Buchdruckerei, in Aufschwung kommen konnten. Eine sehr ausführliche Abhandlung ist der Bereitung des Papiers gewidmet, beginnend mit dem Papyrus, sodann übergehend zu dem Baumwollenpapier des XI. Jahrhunderts, welchem im XII. Jahrhundert das Linnenpapier folgte, und mit den verschiedenen Fabrikationen der neuesten Zeit schliessend. Ueber die frühesten Papiermühlen und wo sich deren jetzt befinden, welche Quantitäten Papier sie liefern, und den Verbrauch davon in verschiedenen Ländern, gibt der Verfasser interessante Zusammenstellungen. Wir heben daraus nur folgende Angaben: Frankreich mit 35 Millionen Einwohnern erzeuge jährlich 70,000 Tonnen Papier, was 4 Pfund auf den Kopf betrage. England mit 28 Millionen, erzeuge 66,000 Tonnen, oder 4½ Pfund auf den Kopf, America aber mit seinen 20 Millionen Freien verbrauche nahe an 13½ Pfund auf den Kopf. Von Deutschland wird angegeben, dass es, „Oesterreich und Hannover einbegriffen“ (sic) eine Million 60 tausend Zentner Papier und Carton fabricire, Frankreich 52 Millionen Kilogramme, von denen Paris allein an Schreibpapier 5½ Million Kilogramme verbrauche. Es folgen diesen Angaben ähnliche über Schreibfedern, Tinte, Stifte und Pastelle. So interessant diese Angaben in Bezug auf die Bildung verschiedener Völker und ihre Sitten auch erscheinen, so ungenügend dürften sie jedoch bei den jetzt noch sehr unvollständigen statistischen Aufzeichnungen sein und muss die auffallende Angabe bei America nicht nur dem grossen Verbrauch an Zeitungen, sondern auch dem Umstande zugeschrieben werden, dass bei der Zahl der Einwohner die der geringsten Classe, der Sclaven, nicht mit einbegriffen ist, während die unterste Classe der europäischen Länder mitgerechnet ist, und von welcher die in Frankreich und Irland zum Theil nicht lesen kann, daher einen nur sehr geringen Antheil an dem Verbrauch des Papieres hat.

Von dem Metallstich sagt der Verfasser, dass er schon von Plinius erwähnt werde, und dass der Presbyter Theophilus, welcher um 1200 in Deutschland lebte, in seinem merkwürdigen Werke über verschiedene Künste auch nähere Angaben über diese Kunst gemacht habe. Zu derselben gehöre das Opus interrasile und das Opus punctile, denen mit gleichem Recht auch das Niello hätte beigefügt werden können.

Herr H. gedenkt ferner der metallenen Grabplatten mit eingeschnittenen Figuren der Verstorbenen, welche sich öfters in Kirchen des mittleren und nördlichen Europa vorfinden, so wie auch der

Inschriften auf Glocken. Alle diese Zweige der Kunst bezweckten zwar keine Vervielfältigung irgend einer Art, und der Verfasser erwähnt sie nur als Thatsachen, die auffallender Weise nicht auf den Gedanken des Abdruckes von solchen Werken geführt hatten. Wäre ihm jedoch bekannt gewesen, dass in Deutschland bereits im XIII. und in Italien im XIV. Jahrhundert Abdrücke von Metall und Holzschnitten sind gemacht worden, so würde seine Ansicht über diesen Gegenstand eine grosse Modification erhalten haben.

Die ursprünglich aus China stammenden und durch die Araber nach Europa eingeführten Spielkarten glaubt der Verfasser erst um 1390 von Italien und Spanien aus nach Deutschland und Frankreich gekommen; allein dieser Zeitpunkt ist etwas früher zu setzen, indem nicht nur Nicolo de Covelluzzo aus Viterbo in seiner Chronik bestimmt angiebt, dass die Spielkarten in seiner Vaterstadt im Jahre 1379 seien eingeführt worden, sondern wir treffen im Nürnberger Pflichtbuch bereits in den Jahren 1380 und 1384 Verbote gegen das Spielen mit Karten. Die ersten italienischen Tarrokkarten hatten auch hauptsächlich die Bestimmung, durch das Spielen mit ihnen zugleich zu unterrichten und waren noch ohne jene Abzeichen oder Farben, wie sie besonders in Frankreich die cartes numerales erhielten. Daher konnte auch Giovanni Morelli in seiner 1393 in Florenz geschriebenen Chronik den jungen Leuten anrathen, nicht mit Würfeln und dergleichen zu spielen, sondern solche Spiele, welche die Knaben mit Karten (naibi) spielen. Von dieser Art Tarrokkarten mit Figuren aus dem Kreis mittelalterlicher Sagen und Vorstellungen sind denn auch noch die ältesten uns bekannten Karten, wie z. B. die gemalten für König Karl VI. von 1392, und die in Kupfer gestochenen venetianischen, die irrig dem Mantegna zugeschrieben worden sind.

Aus den Kartenmachern lässt Herr H. die Formschneider (Tailleurs de muoles) hervorgehen und folgt dabei der gewöhnlichen Meinung, allein wir haben schon oben angegeben, dass der Metall- und Holzschnitt für Heiligenbilder, besonders in deutschen Klöstern, schon seit Anfang des XIII. Jahrhunderts, und in Italien Holzschnitte für historische Darstellungen im XIV. Jahrhundert sind gefertigt worden, ehe noch die Spielkarten Eingang gefunden, dass also gerade umgekehrt der Holzschnitt für figürliche Darstellungen, in Europa wenigstens, dem für Spielkarten vorangegangen ist.

Indem Herr H. auf die frühesten ihm bekannt gewordenen Holzschnitte und xylographischen Werke, welche mit dem Reiber gedruckt worden sind, übergeht, erwähnt er zuerst den allbekannten St. Christoph aus Buxheim vom Jahr 1423 und folgt dabei der Ansicht des Herrn Sotzmann, welcher ihm eine spätere Entstehungszeit, als das auf demselben befindliche Datum, zuschreibt

Unter den verschiedenen Gründen, welche jener Verfasser für seine Meinung geltend macht, sind es zwei, worauf er das grössere Gewicht legt, nämlich, dass jenes Exemplar aus Buxheim mit guter Schwärze gedruckt sei und dass es von diesem Holzschnitt mehrere Exemplare gäbe (in Paris, Basel und in der Birkenstokischen, jetzt Brentano'schen Sammlung in Frankfurt). Allein Herrn S. war nicht bekannt, dass selbst noch ältere Holzschnitte als jener aus Buxheim nicht immer mit blasser Schwärze, sondern zuweilen auch mit tiefer, mit Oel getränkter Schwärze gedruckt sind, von denen namentlich Herr T. O. Weigel einige Proben besitzt. Sodann hatte Herr S. nicht Gelegenheit gehabt, die oben angeführten Exemplare zu untersuchen, sondern folgte ungenauen Angaben; er würde sonst gefunden haben, dass diese Alle nur auf Täuschung berechnete Abdrücke auf Baumwollenpapier der Platte sind, welche Herr von Murr für sein Journal hat fertigen lassen und womit man ihn selbst zu täuschen wusste. Zwei der am leichtesten zu erkennenden Abweichungen der Copie gegen das Original bestehen darin, dass am Gebäude der links über's Eck stehenden Mühle der Strich, welcher im Original das Eck andeutet, in der Copie fehlt; sodann dass das erste Palmblatt links nicht durchaus bis an die Einfassungslinie reicht, wie im Original.

Sehr richtig bemerkt der Verfasser, dass ein mit 1454 bezeichneter St. Bernardin im Pariser Cabinet kein Holzschnitt, sondern geschrotene Arbeit sei. Auch nehmen wir gerne mit ihm an, dass die Incunabeln des Holzschnittes den Rheinlanden, Franken und Schwaben angehören dürften, zu welchen wir jedoch noch Bayern hinzuzufügen haben, wo namentlich im Kloster Tegernsee dieser Kunstzweig stark betrieben wurde. Auch in den Niederlanden finden wir den Holzschnitt in schon ziemlich früher Zeit; denn ist es nun auch erwiesen, dass das von Herrn Reiffenberg aufgefundene Blatt nicht vom Jahr 1418, sondern erst von 1468 ist, so treffen wir doch schon Formschneider in dem Privilegium der St. Lucas-Gilde zu Antwerpen vom Jahr 1442 erwähnt und besitzen wir selbst Holzschnitte in der K. Bibliothek zu Brüssel, welche ursprünglich in eine Handschrift des Spirituale Pomerium, vom Jahr 1440 an ihren betreffenden Stellen eingeklebt sind. Der Verfasser jener Schrift war Canonicus im Kloster der Gemeinsamen Brüder Groenendael bei Brüssel und hat vielleicht die Holzschnitte selbst gefertigt. Ein sehr alter Holzschnitt der unbefleckten Jungfrau mit alt holländischen Inschriften im Berliner Cabinet zeugt, dass auch in diesem Theil der Niederlande die Kunst des Holzschnittes ist ausgeübt worden, wenn auch nicht gerade von Lorenz Coster in Harlem, dem wir nur in Holz geschnittene Donate zugestehen können, deren Druck vermittelst des Reibers auf nur einer Seite des Papiers Herr Hammann etwas vor 1440 glaubt setzen zu dürfen. Die Abdrücke des Donat auf Pergament seien

jedoch späteren Datums, da nach Auguste Bernard's Behauptung dergleichen wegen der Schwierigkeit des Druckes nur vermittelst der Buchdruckerpresse hat ausgeführt werden können und diese vor 1470 in Holland nicht bekannt gewesen sei.

Der Verfasser geht nun zu den xylographischen Büchern über, erwähnt dabei jedoch nicht das älteste derselben, die Apokalypse von entschieden deutscher Abkunft, sondern beginnt sogleich mit einigen der bekanntesten aus den Niederlanden. Besondere Aufschlüsse über sie erhalten wir nicht, und eben so wenig eine Entscheidung über die Ansprüche der Harlemer, dass die Armenbibel und der Spiegel des menschlichen Heils Werke des Lorenz Coster seien. Es wäre aber zu bemerken gewesen, dass der Styl der Zeichnung in beiden xylographischen Büchern wesentlich unter sich verschieden sind und deshalb nicht einem und demselben Meister angehören können. Die Armenbibel muss als das ältere Werk angesehen werden, während die Darstellungen im Spiegel des menschlichen Heils der Weise des Dirck Stuerbont entspricht, welcher um 1460 geblüht und öfters in Groenendael verweilte. Ein bestimmtes Datum gibt uns nur das durch Figuren gebildete Alphabet in Holzschnitt, mit der Jahreszahl 1464, von dem der Verfasser zwar das Exemplar in Basel erwähnt, aber irrig für den Kupferstich des Meisters „aux banderoles" hält, der allerdings dasselbe Alphabet mit demselben Datum herausgegeben hat.

Herr H. verbreitet sich (p. 55.) ausführlich über die Erfindung der Buchdruckerkunst und kommt mit Hr. Auguste Bernard überein, dass sie zu gleicher Zeit in Harlem und Mainz statt gefunden habe. Ohne uns hier in eine Untersuchung dieser Frage einlassen zu wollen, dürfen wir jedoch als erwiesen annehmen, dass Guttenberg der Ruhm gebührt, der Erfinder der beweglichen Typen in Metall und der Buchdruckerpresse gewesen zu sein, ohne welche die Buchdruckerkunst in der Kindheit geblieben wäre. In Bezug der Typen, womit Albrecht Pfister in Bamberg gedruckt hat, und die den früheren von Gutenberg gebrauchten ganz ähnlich sind, so ist anzunehmen, dass letzterer um 1460 die Matrizen an ersteren überliess, als er mit Hülfe Schöffer's vollkommenere Typen hergestellt hatte. Der Verfasser berichtet dann umständlich über die Verbreitung der Buchdrucker aus verschiedenen Theilen Deutschlands nach fast allen Ländern Europa's. Mit Recht rühmt er sodann die schöne Cursivschrift, welche Aldus in Venedig um 1494 erfunden habe, wusste aber nicht, dass dieses Verdienst ihm nur theilweise zukommt. Die Forschungen des Oberbibliothekar Panizzi im Britischen Museum in London*) haben nämlich erwiesen, dass Francesco aus Bologna, nach der Erfindung des Aldus, die Lettern geschnitten hat, wie

*) Das Werkchen führt den Titel: Chi era Francisco da Bologna? Londra nelle case di Carlo Whittingham 1858. kl. 8.

dieser es selbst am Schluss seiner Vorrede zur Ausgabe des Virgil von 1501 also angiebt:

In grammatoglyptae laudem
Qui graiis dedit Aldus, en latinis
Dat nunc grammata sculpta daedaleis
Francisci manibus Bononiensis.

Aber schon um 1503 überwarf er sich mit Aldus und fertigte keine anderen Typen mehr für ihn, sondern hat etwas kleinere und wo möglich noch schönere erfunden und geschnitten, womit schon in demselben Jahr Girolamo Soncino in Fano die lyrischen Gedichte des Petrarka gedruckt hat. In der Dedication an den Herzog Valentino beklagt er sich indessen, dass Aldus die dem Francesco Bolognese gebührende Ehre der Erfindung und des Schnitts der Cursivschrift in Anspruch nehme. Francesco stellte dann selbst in Bologna eine Presse auf, mit welcher er bis zum 20. Dezember 1516 gedruckt hat. Da nun der Goldschmied und Stempelschneider Francesco Francia am 5. oder 6. Jan. 1517 gestorben ist, so glaubt Herr Panizzi annehmen zu dürfen, dass dieser und jener Francesco Bolognese eine und dieselbe Person seien, worüber bei uns jedoch noch einige Zweifel obwalten. Ein anderer ausgezeichneter Künstler, welcher mit Aldus in Bezug des Typenschnittes in Verbindung stand, war Julius Campagnola aus Padua. Dieses erhellt aus der letztwilligen Anordnung des am 6. Februar 1516 gestorbenen Aldus, worin er anempfiehlt, dass keinem anderen, als dem Giulio Campagnola „genio a niuno secondo et incisore insigne" der Schnitt neuer Cursivlettern anvertraut werden solle. Noch ist hier der Goldschmied Bernardo Cennini aus Florenz (geb. 1415 gest. 1480) zu erwähnen, welcher gleichfalls um 1471 sehr schöne Typen geschnitten, mit welchen er schon in jenem Jahr von seinen Söhnen Domenico und Pietro unterstützt, die Werke des Virgil gedruckt*).

Nachdem der Verfasser sehr interessante Notizen über den hohen Preis der Handschriften im Mittelalter mitgetheilt und über die Freude der Gelehrten und Studirenden bei Verbreitung der gedruckten Bücher, welche sie nun mit geringerem Aufwand sich verschaffen konnten, gedenkt er der Angabe Taillandier's, dass die Zahl der Exemplare einer jeden Ausgabe der früheren Buchdrucker sich auf 275 belaufen, nach 1472 aber gewöhnlich 300 überstiegen habe. Da nun die mässigsten Berechnungen 1300 Editionen bis zu Anfang des XVI. Jahrhunderts annehmen, so wäre die Zahl der in Europa bis zu Ende des XV. Jahrhunderts verbreiteten Bände auf vier Millionen anzuschlagen. Von dem in Genf im XV. Jahrhundert gedruckten Werke giebt er auch 36

*) Siehe Notizie biografiche originali di Bernardo Cennini etc. Opuscolo dell' ingenere Federico Fantozzi. Firenze 1859.

an, und sei der erste dort aufgetretene Buchdrucker Adam Steinschawer aus Schweinfurt gewesen, welcher 1478 „Le livre des saints Anges" gedruckt habe, dem er den Roman der Melusine mit Holzschnitten habe folgen lassen etc. In einem gedrängten Bericht über die ausserordentliche Verbreitung und Ausdehnung der Druckerpresse bis auf unsere Zeit treffen wir manche interessante Mittheilungen. Als die grossartigste und merkwürdigste erscheint die Druckerei des William Clowes, des Herausgebers des Penny magazine in London. Dieselbe nimmt zwei Locale ein, in deren grösstem 30 Typengiesser, 6 solcher von Stereotypen, 160 Setzer und eben soviel Drucker, 7 Arbeiter um das Papier zu feuchten. Zwei Dampfmaschinen setzen 19 Schnellpressen in Gang, deren jede 700 bis 1000 Blätter stündlich drucken kann. Noch sind daselbst 5 Wasserpressen im Gewicht von 260 Tonnen jede um das Papier zu bereiten, und 15 Pressen in Eisenguss für die Luxus-Ausgaben. Wöchentlich werden hier 2000 Ries Papier verwendet. Die Stereotypie erzeugt mehr als 1000 Werke, von denen 72 Bibeln. Der Werth der stereotypischen Platten, die zu diesen Drucken dienen, ist auf 400,000 Pfund Sterling berechnet. Die Druckerei besitzt mehr als 50,000 Holzschnitt-Platten, von welchen Abklatsche nach allen Theilen Europa's und Amerika's versendet werden.

Der Verfasser bespricht hierauf die verschiedenen Verfahrungsarten des Druckens u. s. w. Dabei wird auch des Abklatschens von ornirten Initialen gedacht, welches Firmin Didot schon in Gutenberger's Psalter von 1457 und Herr von Rumohr in Schöffer's „Dusse Kronecke der Sassen" von 1482 oder 1492 wollen gefunden haben, was jedoch wohl noch einer strengeren Prüfung zu unterwerfen sein dürfte. Polychromische Drucke treffen wir schon bei Peter Schöffer und solche mit Gold, Silber und Bronze habe bereits Erhardus Ratdolt in Venedig angewendet; namentlich befinde sich in dem 1482 gedruckten Euclid, wenigstens in einigen Exemplaren desselben, auf der Rückseite des ersten Blattes die dedicatorische Epistel mit Gold gedruckt.

Bei der Abhandlung „Gravure en relief" kommt der Verfasser auf den Holzschnitt und die xylographischen Bücher zurück und setzt hier deren erste Epoche vom Jahr 1300 bis 1500, indem er sich dabei auf Rumohr, Sotzmann, Heller und Falkenstein beruft. Nur wenige Daten und Namen von Formschneidern auf den Holzschnitten jener Zeit wusste er anzugeben, welche allerdings nur selten vorkommen; es ist uns indessen gelungen, eine ziemliche Anzahl derselben aufzufinden, namentlich bei solchen aus Ulm, bei denen es auffallend ist, dass noch öfters solche aus dem letzten Viertel des XV. Jahrhunderts mit sehr blasser Schwärze gedruckt und dann colorirt sind. Es würde hier zu weit führen, sie alle namhaft zu machen und verweisen wir deshalb auf unser kürzlich erschienenes Werk der Geschichte des Holzschnittes

und des Kupferstiches. Dort haben wir auch die nur dürftigen Angaben des Verfasser über die französischen Metallschnitte in den in Paris gedruckten Heures und den italienischen Holzschnitten, in den in Venedig und der Lombardei erschienenen Büchern ausführlicher behandelt; nur sei uns hier zu bemerken gestattet, dass wenn der Verfasser glaubt, dass bei letztern meist deutsche Formschneider thätig gewesen sind, wir uns von dem Gegentheil überzeugt halten, denn wissen wir auch, dass ein Jacob von Strassburg, ein Johann von Frankfurt und Andere Holzschnitte in Italien gefertigt, so sehen wir dagegen viele der venetianischen Bücher durch Zoan Andrea, Luc Antonio de Giunta illustrirt und von noch vielen Meistern, die sich nur mit einem Monogramm bezeichneten, aber alle in ihrer Behandlung der Zeichnung und des Schnittes einen entschieden italienischen Charakter tragen.

Im Abschnitt über den deutschen Holzschnitt des XVI. Jahrhunderts wird besonders das Verdienst um denselben durch Kaiser Maximilian I. hervorgehoben, indem er die Zeichnungen für die von ihm unternommenen grossartigen Werke, wie den Weiskunig und Andere von Albrecht Dürer, Hans Burgmair und Hans Scheuflein fertigen und zum Theil selbst von ihnen in Holz habe schneiden lassen. Für die Eigenhändigkeit des Holzschnittes durch die grossen deutschen Meister haben wir indessen nicht den geringsten sichern, documentirten Beweis, wohl aber viele, entschieden dagegen sprechende Zeugnisse, so dass wir jener Ansicht nicht zustimmen können. In unserem schon öfters erwähnten Buch haben wir darüber ausführlich berichtet. Wenn der Verfasser von einer ersten Ausgabe des Holbeins'chen Todtentanzes vom Jahr 1530 spricht, so kann er nur den Abdruck der Platten auf einzelne Bogen mit beigedruckten deutschen Reimen verstehen, welchen man vermuthungsweise in jenes Jahr glaubt setzen zu dürfen. Bekanntlich erschien die erste Ausgabe dieses Werkes in Lyon im Jahr 1538, denen dann mehrere folgten, wie dieses Massmann ausführlich nachgewiesen hat. Als ein Versehen muss es betrachtet werden, wenn der Verfasser neben jenem Holbein'schen Todtentanz, noch einen ähnlichen des Formschneiders Hans Lützelburger aus Basel erwähnt, da letzterer den berühmten, das grösste Meisterwerk der Xylographie, und dann nur noch einen Todtentanz in einem Alphabet, gleichfalls nach den Zeichnungen Holbein's geschnitten hat.

Unter den niederländischen Formschneidern erscheint noch Walther van Assen, obgleich schon lange bekannt ist, dass ein solcher Künstler gar nicht gelebt hat, sondern dass das ihm irrthümlich zugeschriebene Monogramm dem Maler Jacob Cornelisz van Oostsanen aus dem Waterland angehört. Auch ist uns die Angabe aufgefallen, dass der Maler Cornelius Teunissen aus Amsterdam ein Sohn des Anton von Worms in Köln sei, und ist dieselbe eine ganz unbegründete Vermuthung Sotzmann's.

Im Bericht über den italienischen Formschnitt stossen wir gleichfalls auf manche alte Irrthümer. Von Hieronymus Mocetus sind nur Kupferstiche, aber kein einziger Holzschnitt bekannt, eben so wenig ist anzunehmen, dass Titian eigenhändig in Holz geschnitten habe und von des Cesare Vecellio 420 Holzschnitten in seinem Costümbuch von 1590 wissen wir aus dessen Vorrede, dass nicht er, sondern Christoph Chrieger aus Nürnberg sie in Venedig in Holz geschnitten hat. Bei Gelegenheit der Helldunkel (Clair-obscur) des Ugo da Carpi, welche, wie er selbst in einer Supplik an den Senat zu Venedig angiebt, zuerst im Jahr 1516 von ihm erfunden worden seien, führt der Verfasser an, dass Lucas Cranach schon 1506 Holzschnitte mit einer Tonplatte gefertigt habe, welcher Angabe noch beizufügen wäre, dass Jost Dienecker in Augsburg seit 1510, auch solche mit drei Platten ausgeführt hat. Mit Recht bezweifelt der Verfasser dagegen, dass dieses schon im XV. Jahrhundert durch den Meister mit den Pilgerstäben geschehen sei, da Zeichnung und Darstellungsweise seiner Helldunkel offenbar dem XVI. Jahrhundert angehören. Dieser Meister hiess übrigens Johann Wechtlin, wie er sich auf dem Portrait des Melanchton im Helldunkel von 1533 bezeichnete und treffen wir in Strassburg Nachrichten über ihn von den Jahren 1514 bis 1519.

Die Abhandlung über die französischen, englischen und spanischen Metall- und Holzschnitte ist etwas dürftig ausgefallen, was nicht zu verwundern, da bisher in der geschriebenen Kunstgeschichte nur sparsam zerstreute Notizen über sie zu finden sind, die erst in unserem Werke gesammelt und mit Nachrichten eigener Anschauung bereichert grösseren Aufschluss über sie geben.

Richtig bemerkt Herr H., dass der Holzschnitt im XVII. Jahrhundert sehr an Wichtigkeit verloren habe, indem jetzt der Kupferstich zumeist zur Ausschmückung verwendet worden. Das Beste darin erschien in der Schule des Rubens durch den deutschen Formschneider Christoph Jegher, der ganz in die Art seines Meisters eingehend einen neuen Weg in seiner Kunst betreten hat. Auch Lievens aus Leyden fertigte mehrere in malerischer Weise, meisterlich behandelte Holzschnitte. Nachdem im XVIII. und bis gegen Ende des XIX. Jahrhunderts der Holzschnitt nur sehr mechanisch und meist zu unbedeutenden Gegenständen verwendet worden war, erhält er zuletzt wieder durch Th. Bewick in London einen neuen Aufschwung, der, sich immer mehr erhebend in unseren Tagen, sowohl in England und Frankreich, als in Deutschland einen hohen Grad der Vollkommenheit erreicht hat. Der Bericht des Verfassers hierüber ist denn auch sehr ausführlich und geht gleichfalls in den technischen Theil des Gegenstandes ein, sowie in Angaben der verschiedenen neuen Erfindungen, um den Holzschnitt zu ersetzen, oder auf neue Weisen anzuwenden, was einen sehr

interessanten Ueberblick über dieses weite Feld der Kunst und Industrie gewährt.

Der Abschnitt über den Kupferstich umfasst gleichfalls alle Schulen und Epochen dieser Kunst in Europa bis auf unsere Zeiten, und es ist derselbe sehr übersichtlich chronologisch nach Ländern geordnet. Es würde hier zu weit führen, das Einzelne und meist Bekannte zu besprechen oder zu ergänzen, doch glauben wir hier einiges anmerken zu müssen. Der Verfasser wird es mit uns bedauern, dass beim Erscheinen seines Werkes noch nicht die neueren Entdeckungen gemacht waren, durch welche wir Kenntniss von deutschen Kupferstichen mit den Jahreszahlen von 1446, 1451 und 1457 erhielten, und wodurch es keinem Zweifel mehr unterliegt, dass den Deutschen die Ehre gebührt, den Kupferstich erfunden, oder richtiger gesagt, zur Vervielfältigung verwendet zu haben. Herr H. geht daher in seiner Abhandlung über diese Kunst von der Meinung aus, dass die Deutschen und Italiener zu gleicher Zeit den Abdruck des Stiches auf Papier gefunden hätten, wobei jedoch die Ersteren den Vortheil gehabt, die geschrotene Arbeit gekannt zu haben. Nun ist diese aber nichts anders, als eine dem Holzschnitt ganz ähnliche Behandlung in Metall, welche wir schon angegeben, auch den Italienern seit dem XIV. Jahrhundert bekannt war, aber mit der Technik des Kupferstichs nichts gemein hat. Anders verhält es sich mit dem Abdruck eines Niello, welchen Maso Finiguerro im Jahr 1450*) auf Papier gemacht, der jedoch nach Vasari erst um 1460 den Goldschmied Baccio Baldini in Florenz veranlasste, Kupferstiche zu fertigen und sie zur Vervielfältigung auf Papier abzudrucken. Die Deutschen haben daher hierin einen Vorsprung von wenigstens vierzehn Jahren.

Wenn der Herr Verfasser zu den von ihm genannten ältesten italienischen Kupferstechern wie Baccio Baldini, Pollajuolo, Andrea Verrochio, auch den Florentiner Bildhauer Baccio Bandinelli (geb. 1488) zählt, so ist dieses ein unbegreifliches Versehen, indem er nie in Kupfer gestochen hat und auch einer jüngeren Generation angehört. — Der Einfluss, welchen altdeutsche Kupferstiche jener frühesten Epoche auf Florentiner Künstler ausgeübt, beschränkt sich nicht nur auf den des Martin Schongauer, auf Meister Gherhardo, sondern er ist auch bei Sandro Botticelli (geb. 1447) bemerkbar, wenn er in seinen Darstellungen zum Dante die Schatten mit feiner Nadel ganz so eigenthümlich schraffirt, wie der deutsche Meister von 1464, von dem wir unter Andern drei der Schöpfungstage besitzen, oder wenn er bei seinen Propheten dieselben flammenartigen Wolken anbrachte, wie wir sie zuweilen bei dem Meister E S von 1466 antreffen. Dass Sandro Boticelli

*) Gaye, Carteggio etc. p. 112 wo die Notiz der Zahlung vom Jahr 1450, wonach die Angabe des Gori von 1452 zu berichtigen ist.

selbst in Kupfer gestochen, sagt nicht nur Vasari und bezeugen es mehrere mit feinem künstlerischen Sinn behandelte Blätter, sondern wird auch noch dadurch bestätigt, dass er das Blatt der Sibylle Delphica mit ⁑ (Allessandro Botticelli) bezeichnet hat.

Bei den im allgemeinen gut gewählten Angaben über die älteren deutschen Kupferstecher glauben wir uns um so mehr verpflichtet hier einige Irrthümer zu berichtigen, als sie einestheils auch von uns waren angenommen worden. Zuvörderst betrifft er den Meister **b✠S**, welchen man seit Sandrart für einen Meister Barthel Schön hält, den aber A. Weyermann in dem um 1471 in Ulm lebenden Maler Barthel glaubt gefunden zu haben, indem er ihn ganz willkührlich als ein Glied der Familie Schongauer ausgiebt. Von jenem Kupferstecher wissen wir nur, dass er auch einige Zeit (um 1465) in Frankfurt muss gelebt haben, indem er das Wappen des dortigen Patriziers Bernhard von Rohrbach (wobei er in seinem Bräutigams-Anzug erscheint) und seiner jungen Gattin Eilge von Holzhausen gestochen hat. Von den Brüdern des Martin Schongauer war nur der Maler Ludwig zugleich auch Kupferstecher. Aus Augsburg gebürtig, findet er sich in den Jahren 1476 und 1481 in den Stadtbüchern Ulms eingeschrieben und hatte daselbst Anna, die Tochter des Malers Stäbler, geheirathet; 1493 erhielt er das Bürgerrecht in Kolmar. Von dem Goldschmied Paul und Caspar, den Brüdern des Martin Schongauer, ist uns aber nicht bekannt, dass sie auch Kupferstiche gefertigt hätten, wie Herr H. es angiebt.

Es würde uns zu weit führen, hier in ähnlicher Weise wie oben alle Versehen zu berichtigen, welche, mit vielen richtigen Angaben untermischt, sich in dem Bericht des Herrn Verfassers eingeschlichen haben, oder in weitere Entwickelungen des Gegenstandes einzugehen. Wir bemerken deshalb hier nur noch, dass der Herr Verfasser nicht recht gesehen, wenn er das Blatt des H. Hubertus oder Eustachius von Albrecht Dürer für eine Radirung auf Eisen genommen hat, während es einer der schönsten Kupferstiche des Meisters ist. Auch können wir nicht zugeben, dass Lucas von Leyden alle seine Zeitgenossen an Freiheit und Richtigkeit (franchisse et précision) übertroffen habe, indem hierin Alb. Dürer weit höher steht; wohl aber hat der Niederländer eine Feinheit in der Angabe der Luftperspective erreicht, worin er einzig in seiner Zeit hervorragt.

Von dem Anfang der Kupferstecherkunst in Frankreich sprechend, folgt der Verfasser den gewöhnlichen Angaben, dass derselbe mit den nach Breytenbach's Land-Ansichten nachgeahmten Kupferstichen, welche sich in der französichen Lyoner Ausgabe von 1488 befinden, begonnen habe. Allein es ist sehr auffallend, dass bis in das XVI. Jahrhundert kein einziger anderer Kupferstich in Frankreich gefertigt worden ist, und jene Landansichten ganz in der damaligen alt-

italienischen Weise behandelt sind. Es dürfte daher anzunehmen sein, dass sie von Michelet Topie de pymont (Piemont) einem der Drucker jenes Buches, der „Saintes pérégrinations de ihernsalem etc.“ des Nicolas le Huen gefertigt worden sind, und als italienische Erzeugnisse müssen betracbtet werden. Von den französischen Kupferstechern aus dem ersten Viertel des XVI. Jahrhunderts nennt Herr H. nur den allerdiugs ausgezeichnetsten Jean Duvet; da deren aber so sehr wenige waren, so hätte er auch noch Noé Garnier, Léonard Limousin und die etwas späteren, Claude Corneille und Jean Gourmont, beide aus Lyon, besonders aber den berühmten Bildbauer und Glasmaler Jean Cousin beifügen können.

Der Wichtigkeit des Gegenstandes angemessen, gibt der Verfasser eine reiche Uebersicht der zwei niederländischen Schulen, welche in Holland unter Rembrandt, in Antwerpen unter Rubens geblüht haben. Gerhard Edelinck besonders als Stecber hervorhebend, sagt er von ihm, dass er die holländiscbe Manier mit der französischen verbunden habe; es wäre von diesem Antwerpner Künstler aber vielmehr zu rühmen gewesen, dass er während seines vierzigjährigen Aufenthaltes in Paris einen grossen Einfluss auf die dortigen Kupferstecher gehabt und jetzt noch in der Behandlung des Grabsticbes als ein Vorbild anerkannt wird. Aucb noch einer späteren Einwirkung auf die neue Kupferstichweise in Paris durch den Deutschen Joh. Georg Wille, bei Giessen gebürtig, ist hier zu gedenken, da er deren Gründer gewesen. Die hohe Stellung, welche die Kupferstecherkunst seit Ludwig XIV. in Paris eingenommen, verdankt sie jedoch der durch Colbert errichteten Akademie der bildenden Künste, welche stets den tüchtigsten Unterricht ertheilte uud durch grossartige Unterstützungen zu den schönsten Leistungen ermunterte. Wir erinnern hier zunächst an die früheren Meister Nanteuil, Antoine Masson, Fr. Poilly, G. Audran, und Pierre Drevet, an deren Spitze gewissermaassen G. Edelinck gestanden. In der Schule des Wille bildeten sich Clement Berwic, P. A. Tardieu und viele Andere. Schüler des letzteren war Desnoyers, dem wir so manchen der schönsten Stiche nach Raphael verdanken. Mit Richomme, Lignon, F. Förster, Massard jun., stand er an der Spitze der historischen Kupferstecher dieses Jahrhunderts, und bildeten eine blühende Nachkommenschaft heran, die jetzt den alten Ruhm der Pariser Kupferstecherschule aufrecbt erhält.

In Italien erhoben sich nach langem Verfall erst um Mitte des vorigen Jahrhunderts die Kupferstecher Volpato und Dom Cunego, deren Behandlungsweise Raphael Morgen zu höchster Vollendung brachte, während Longhi in Mailand in meisterlich eigenthümlicher Technik, Samuel Jesi, P. Anderloni, Paolo Toschi und viele Andere zu Nachfolgern hatte.

Uns nach Deutschland wendend, sehen wir im XVII. Jahrhundert, in Folge des dreissigjährigen Krieges, alle Zweige der Kunst darnieder liegen und selbst im folgenden Jahrhundert eine nur untergeordnete Stelle einnehmen, während mehrere seiner besseren Kupferstecher. wie Adrian van Ostade, Hollar, der später schon genannte Wille, so wie G. F. Schmidt und Andere sich im Ausland niederliessen. Wille bildete indessen ein paar tüchtige deutsche Kupferstecher, nämlich den Wiener J. M. Schmutzer und J. G. Müller in Stuttgart, dessen Sohn Friedrich Müller die höchste Stufe seiner Kunst durch den Stich nach der Raphaelischen Madonna di San Sisto erlangte. Ihnen folgten C. H. Rahl, Alb. Reindel, M. Steinla, Jac. Felsing und Andere, die bis in unsere Zeit reichen. Der Verfasser erwähnt noch mehrere Kupferstecher, welche der Schule des Cornelius entsprossen sind, mit verdientem Lob, geht jedoch darin etwas zu weit, wenn er den Stich von Samuel Amsler nach Overbeck's Triumph der Religion in den Künsten, als den schönsten Stich unserer Epoche nennt. Dagegen übersah er die Verdienste eines E. E. Schäffer in Frankfurt und Jos. Keller in Düsseldorf.

Der Kupferstich beginnt in England nicht früher als im XVII. Jahrhundert mit William Faithorne, einem Schüler Nanteuil's und gedieh erst ein halbes Jahrhundert darauf zu einiger Selbstständigkeit durch Robert Strange, Wm. Sharp und für die landschaftliche Darstellung durch Wm. Woolett. Auch in der Schwarzkunst haben Valentin Green und Richard Earlom Ausgezeichnetes und das Beste in dieser Art hervorgebracht. In neuester Zeit zeichnen sich die Stiche nach Wilkie von J. Burnet und die nach Edw. Landseer von verschiedenen in einer gemischten Stichweise besonders aus.

Nachdem der Verfasser noch einige neuere Niederländische und den Spanischen Kupferstecher B. Martinez da Valencia, einen Schüler des Calamatta, erwähnt hat, denen noch manche andere hätten beigefügt werden können, geht er zu der Technik und den verschiedenen Arten des Stiches auf Kupfer, Stahl, Zink und Glas über. Die Chalcographie oder die Grabstichelkunst sei die älteste, und er theilt sie nach deren Behandlung in folgende ein: Manière fine (die deutsche des XV. Jahrhunderts), Manière lancéolaire (Mantegna), M. brillante (Alb. Dürer, Lucas von Leyden, Léonard Gautier, Etienne de Laulne, Wierix etc.), M. facile (Marc-Anton, G. Ghisi etc.) M. franche (Corn. Cort. etc.) M. hardie (H. Goltzius) M. à hachures parallèles (Mellan, F. Spierre, Pitteri) M. frettée ou treillée (C. Bloemart, G. Vallet, E. Baudet, F. de Poilly, G. Edelinck, R. Nanteuil etc.) Bei allen bis jetzt genannten Stichweisen sei die Behandlung der Art, dass bei ihnen alles gleichmässig schraffirt sei. Es gebe nun aber eine vervollkommnete, wodurch das Fleisch, die Stoffe, das Erdreich u. s. w. auf unter

sich sehr verschiedene, und den Gegenständen angemessene Weisen behandelt seien. Die Kupferstecher, die sich darin ausgezeichnet, seien: G. Edelinck, Ant. Masson, C. Vischer, J. J. Ballechou, G. F. Schmidt, J. G. Wille, Jac. Schmutzer, Bartolozzi, J. G. Müller, J. Hall, J. C. Scherwin, W. Sharp und Andere. Endlich erwähnt er noch die Punctirmanier, deren Erfindung er dem Jean Boulanger (1660) zuschreibt. Mit der Bunze gearbeitete Blätter besitzen wir jedoch schon aus weit früherer Zeit, u. A. ein niederdeutsches Blatt aus dem XV., und mehrere von Julius Campagnola aus dem XVI. Jahrhundert. Die Kunst des Aetzens oder die Radirkunst schreibt Duchesne dem Wenzelaus von Olmütz zu, da er von ihm ein radirtes, satyrisches Blatt gefunden, welches die Jahreszahl 1496 trägt; dieses scheint Herr H. nicht recht verstanden zu haben, da Duchesne sich etwas unklar ausgedrückt hat, aber auch von mir als richtig ist befunden worden. Es giebt indessen wohl noch ältere deutsche oder niederländische Radirungen, und ist anzunehmen, dass die Anwendung des Aetzens für Ornamente zuerst durch Waffenschmiede in Anwendung gekommen ist.

Ausführliche Angaben finden wir in dem Buch des Herrn H. noch über Mezza-tinta, Aqua-tinta, OpusMallei, Schwarzkunst etc. etc., und über das Verfahren dabei, sodann auch über die Maschinen für den Stich auf Stahl, Zink und Glas, über das Verfahren des Collas etc. etc., der Lithographie, der Galvanoplastik, der Heliographie etc. etc., über welche wir uns hier nicht weiter einlassen, und auf die interessanten Mittheilungen des Herrn Hammann über deren Erfinder und Vervollkommener selbst verweisen, die einen sehr umfassenden Ueberblick gewähren. Ein ausführliches Inhalts-Register dient sehr zum erleichternden Ueberblick und dem Nachschlagen der Masse der in dem Buch behandelten Gegenstände und verdient dasselbe alle Anerkennung.

J. D. Passavant.

Verbessertes Verfahren bei Anfertigung der Gegendrucke von Kupferstichen.

Die Gegendrucke von Kupferstichen (Contre-épreuves, Counterproofs,) sind nicht allein Gegenstände der Liebhaberei vieler Sammler, sondern sie sind vorzüglich auch den Kupferstechern, als unentbehrliche Hülfsmittel bei ihren Arbeiten nützlich; denen sie den Zustand derselben, in gleicher Richtung wie auf der

Kupferplatte, behufs der Vergleichung mit ihrem Werke, bei der Fortsetzung oder Vervollkommnung desselben darlegen.

Das gewöhnliche Verfahren bei der Anfertigung von Gegendrucken besteht darin, dass auf einen, so eben von der Kupferplatte genommenen, noch feuchten Abdruck ein gefeuchtetes, gleichartiges Papier gedeckt wird, dann beide Blätter auf eine nicht gestochene Kupfer- oder Zinkplatte gelegt und durch eine scharf gespannte Kupferdrucker-Presse gezogen werden. Nachdem dies geschehen, zeigt sich auf dem hierauf behutsam abgenommenen oberen Blatte der Gegendruck, der aber an Kraft der Farbe bedeutend matter, als der Original-Abdruck, oft nur einer Bleistift-Zeichnung ähnlich ist, und besonders bei leicht radirten oder schwach geätzten Platten, so wie bei feineren Arbeiten der kalten Nadel, oft Manches zu wünschen übrig lässt.

Eine zufällige Beobachtung, dass beim Abziehen aufgeklebter Kupferstiche von ihrer Unterlage, stets von dem Kleister oder Leim, der sich zwischen beiden Blättern befindet, der bei Weitem grössere Theil auf dem unten liegenden Blatte verbleibt, dagegen das obere Blatt von diesen Klebemitteln nur wenig an sich behält, — brachte mich auf den Gedanken einer Vergleichung dieser Procedur mit dem Verfahren bei Gegendrucken und es schien mir möglich, dass, wie dort bei dem Klebemittel, auch hier ein gleiches Ergebniss, in Betreff der Farbe, eintreten könne.

Angestellte Versuche haben dies nun vollständig bestätiget und bewiesen, dass es möglich ist, Gegendrücke zu erhalten, die, hinsichtlich der Kraft ihrer Farbe, beinahe vollkommen den Original-Kupferstichen gleich sind und selbst in den schwächsten Tönen allen Anforderungen entsprechen.

Um diesen Zweck zu erreichen, bedarf es nur der kleinen Abänderung des oben angezeigten Verfahrens, dass man, nachdem der Original-Kupferstich und das zur Aufnahme des Gegendrucks bestimmte Papier durch die Presse gelaufen, beide, jetzt zusammengepresste Blätter behutsam und ohne sie zu verschieben, dergestalt umwendet, dass der neue Gegendruck **unten**, der Original-Kupferstich aber oben zu liegen kommen und dann behutsam den Letzteren von dem Ersteren abhebt. Um dies leichter bewerkstelligen zu können, ist es öfters zweckmässig, den oben liegenden Kupferstich mit einem genässten Schwamme leicht zu überstreichen, jedoch darf derselbe dadurch nicht zu nass werden.*)

Bei dem ersten Versuche, als ich einen, dem Original-Kupferstiche an Kraft und Schärfe beinahe vollkommen gleichen Gegen-

*) Ob bei der Anfertigung der Gegendrucke von Kreide- und Bleistift-Zeichnungen das obige Verfahren von gleichem Erfolge ist, habe ich noch nicht zu versuchen Gelegenheit gehabt, halte dasselbe aber vorzüglich bei Bleistift-Zeichnungen ebenfalls für anwendbar. L.



druck erhielt, war mein Erstaunen so gross, dass ich dies Ergebniss nicht dem Umwenden eines Blattes Papier allein zuzuschreiben mir getraute, sondern andere Ursachen dabei mitwirkend glaubte. Wiederholte Versuche haben mich jedoch von der Zuverlässigkeit der Manipulation überzeugt, und ich stehe daher nicht an, meine kleine Entdeckung zu veröffentlichen, in der Hoffnung, dass sie ausübenden Künstlern nützlich und Liebhabern angenehm sein werde.

Berlin.

J. F. Linck.

Ueber die holzschnittliche Behandlung der Zeichnung Tizians „der Triumph Christi."

Von

Dr. med. **H. Segelken** in Bremen.

Ueber eines der allerseltensten Werke der italienischen Formschneidekunst aus den ersten Jahren des sechzehnten Jahrhunderts, über die Vorstellung von Tizian's Triumph Christi — des Glaubens, des christlichen Glaubens oder der christlichen Kirche — in Holzschnitt, ist in den Werken der Kunstschriftsteller verhältnissmässig überraschend wenig zu lesen.

Wenn ein Unbekannter — welcher aber glaubt, seit geraumer Zeit sich mit den Erzeugnissen gerade der italienischen Formschneidekunst in ihrer frühern Periode nach allen Seiten hin, auch über die bekannten Veröffentlichungen der Kunstgelehrten hinaus, vertraut gemacht zu haben — es wagt, hier seine Wissenschaft über den genannten Gegenstand mitzutheilen, so geschieht Solches lediglich aus Interesse an der Sache, und in der Hoffnung, dass Andere dadurch veranlasst werden mögen, ihre Kenntnisse hinsichtlich desselben Gegenstandes bekannt werden zu lassen und die fast verschollenen Exemplare dieses Formschnitts beschreiben zu wollen. Meine Mittheilungen werden sich lediglich an die Sache halten, und meine Beurtheilung sich bemühen, objectiv zu bleiben. Conjecturen können nur dazu dienen sollen, dass ihre Verfolgung oder ihre Abweisung wo möglich mehr Licht verbreite über ein Kunstwerk, hinsichtlich dessen immer noch Manches dunkel bleiben wird.

Was das Gegenständliche der Vorstellung des Triumphs Christi angeht, so erhellt die Beschreibung desselben schon aus Vasari's Worten. Derselbe sagt (Edizione della Valle, Siena 1793, vol. IX. pag. 255, 256): L'anno appresso 1508 mandò fuori Tiziano in

istampa di legno il trionfo della Fede con una infinità di figure, i Primi Parenti e Patriarchi, i Profeti, le Sibille, gl'Innocenti, i Martiri, gli Apostoli e Gesù Cristo in sul trionfo portato da 'quattro Evangelisti e da'quattro Dottori, con i SS. Confessori dietro, nella qual opera mostrò Tiziano fierezza, bella maniera e sapere tirar via di pratica." Und dazu die Note: „questo trionfo si vede eccellentamente dipinto a fresco alcuni anni prima nel chiostro di S. Giustina di Padova, ornato di varie storie ed inscrizione dal Parentino e da Girolamo Campagnola. F. D. G.

Nach Förster's Uebersetzung (Vasari, 1849. Bd. VI pag. 30): „1508 gab Tizian einen Formschnitt heraus, den Triumph des Glaubens u. s. w. Bei diesem Werke zeigte er Kühnheit, schöne Manier und fortschreitende Geschicklichkeit." Und die Note: „della Valle bemerkt zu dieser Stelle (und seine Angabe ist in die später zu Mailand und Venedig erschienenen Ausgaben übergegangen), dieser Triumph sei schon mehrere Jahre früher im Kreuzgang des Klosters S. Giustina zu Padua gemalt und von Parentino und Gir. Campagnola mit verschiedenen Darstellungen und Inschriften ausgestattet worden; allein es ist sicher, dass dies Gemälde nach dem Holzschnitt und nicht dieser nach jenem gearbeitet ward. Majer (Andr., dell' Imitazione pittorica, della eccellenza delle opere di Tiziano etc., e delle vita dello stesso scritta del Tirozzi 1817) und Pungileoni (P. Luigi, in Giornale Arcadico 1831, Heft von August und September) haben dies ausser allen Zweifel gestellt."

Sandrart (Academie Thl. II., Buch II, Cap. XVI pag. 158) sagt dasselbe:

„In dem Jahre 1508 liess Titian einen Holzschnitt ausgehen, die Rolle des Triumphs Christi, des Glaubens von Adam und Eva, Patriarchen und Propheten, bis auf die Apostel, Evangelisten, Kirchenlehrer und Märtyrer, in welchen er sehr vernünftig gehandelt, und wurde dermalen gesagt, dass, so er die Romanische Antichen ersehen würde, er in kurzer Zeit den Buonarotto und Raphael von Urbino übertreffen werde." Letztre Anecdote fügt auch schon Vasari ähnlich hinzu.

Die Angabe des Datums 1508 bestätigt auch Becker (Vorrede zu Derschau's Holzschnitten, pag. 20), indem er sagt, dass in diesem Jahre der Holzschnitt publicirt sei.

Dagegen sagt Papillon (Traité historique et pratique de la gravure en bois, Tom. I. pag. 159):

„Il grava cette estampe en 1505; elle lui acquit une grande réputation, car il n'avait que 28 ans, lorsqu'elle parut; ce qui fit préjuger jusqu'à quel point, il se pousserait; elle est composée de dix ou douze planches qui se rassemblent les unes auprès les autres, et qui font une seule estampe de plus de dix pieds de long sur environ quatorze pouces de haut. Felibien dit dans ses entretiens sur la vie des peintres, que le Titien peignit ce Tri-

omphe de Jésus-Christ à Padoue autour d'une chambre, et qu'ensuite il fut gravé en bois; de sorte qu'il semble douter que le Titien l'ait gravé lui-même: mais dans le Recueil de Marolles on le voit gravé de deux côtés etc."

Ebenso Strutt (Dictionary, Tom. II. pag. 380) sagt: dated 1505. Auch Huber und Rost (Bd. III. pag 61 No. 6) sprechen vom Triumph Christi in 8 oder 10 Blättern, „mit der Jahreszahl 1505."

Hierbei ist zu bemerken, dass die drei letzten Gewährsmänner alle die Blattzahl nicht einmal genau kennen, Papillon auch die Länge viel zu gross angiebt, und dass Exemplare des Holzschnitts, die mit der Jahreszahl 1505 (oder wie immer) bezeichnet wären, ganz unbekannt sind und gewiss auch jenen Autoren, welche nicht einmal deren Blattzahl genau kennen, unbekannt waren. Die Angabe Vasari's von 1508 muss also aufrecht erhalten bleiben.

Was den Stil der Composition anbetrifft, so ist derselbe ein des Meisters in hohem Grade würdiger. Derselbe ist ein grosser und reicher, ein freier und kühner. In der Anordnung des Ganzen herrscht der reinste Geschmack und eine breite Manier; im Einzelnen prächtige Characteristik in den Gestalten und in den Köpfen: Ernst, Würde, Adel in den männlichen, Eleganz und Grazie in den weiblichen Figuren; die Gewandung ist breit und meisterhaft. Ebenso die ganze Art der Zeichnung und des Vortrages: der Gang der Linien ist ein kühner und anmuthiger; und der Effect des Ganzen feierlich und majestätisch (Ticozzi).

Becker (a. a. O. Vorrede, pag. 20) sagt darüber: „Quelle hardiesse des traits, quelle beauté des têtes, quelle richesse de la composition dans ce triomphe etc." Und:

Mariette (Notes manuscrites, Tom. XI): „dessiné d'un grand goût; les hâchures qui forment les contours et les ombres y sont données avec un grand art et produisent un moelleux qu'il n'y a guère que le Titien qui l'ait connu."

Papillon behauptet, Tizian habe 1502, 25 Jahre alt, angefangen in Holz zu schneiden, und zuerst eine Maria mit dem Kinde und noch einer anderen Person gemacht u. s. w. Wenn sich nun auch von vorne herein nicht bestreiten lässt, dass es immerhin möglich sein könnte, dass dieser grosse Meister sich selbst im Formschneiden versucht habe, da ähnliche Beispiele vorliegen, so ist das Factum doch keineswegs erwiesen, und Papillon's Angabe nicht wörtlich zu verstehen. Vielmehr sind die zahlreichen, dem Tizian früher beigelegten Holzschnitte neuerdings sammt und sonders, was den Ausschnitt der Zeichnung anbetrifft, andern Formschneidern zugewiesen worden, welche wahrscheinlich seine Schüler waren. Dies dürfte das Richtigere sein.

Vasari (im Leben des Tizian, wo er von dessen Altarbild der Sechs-Heiligen, welches heutzutage im Vatican ist, spricht), fügt hinzu: „L'opera della quale tavola fu dello stesso Tiziano diseg-

nata in legno e poi da altri intagliata e stampata. Der Ausschnitt dieser Vorstellung (bloss die untere Hälfte des Bildes) wird bekanntlich dem Nicolo Boldini zugeschrieben.

Ebenso sagt Ridolfi (Le maraviglie dell' arte, Tom. I. pag. 183), dass Tizian mehrere Zeichnungen auf Holzplatten ausgeführt habe, welche er von anderen Künstlern habe nachschneiden lassen, und fügt hinzu, dass Tizian ausser jener berühmten Vorstellung des Triumphs des Glaubens noch auf Holztafeln gezeichnet habe: Maria und Anna, die Geburt, Pharao, Franziscus, Hieronymus, Simson, „Pastorali und Animali“, Laocoon. Es ist anzunehmen, dass des Tizian Verhältniss zu den Ausschneidern dieser Aufzeichnungen ein ähnliches gewesen sei, wie das des Raphael zu Ugo da Carpi, dem derselbe Zeichnungen zu Clairobscür's gab und deren Ausschnitt überwachte und corrigirte, und wie das des Raphael zu Marcanton, bei dessen Stichen er ähnlich verfuhr. Ebenso war aber auch das Verhältniss des Francesco Mazzola zum Antonio da Trento, welchem derselbe nicht nur Aufzeichnungen auf die Platten machte, sondern auch beim Ausschnitt mit dem Messer selber nachhalf. Auch, dass die so vollendeten Platten und sogar deren Abdrücke, von dem Aufzeichner der Vorstellung als sein Eigenthum angesehen, und die Abdrücke von ihm verkauft wurden, mag bei Tizian ebenfalls zutreffen. Was Kupferstiche nach des Letzteren Erfindung betrifft, so scheint Tizian aber kaum deren Behandlung, wie Raphael die seinigen, controlirt zu haben, es wäre denn bei Cornelis Cort: denn die meisten Stiche nach seinen Erfindungen sind später und nicht unter seinen Augen gemacht.

Wenn man sich nun nach den Formschneidern umsieht, durch welche Tizian die Zeichnungen, welche er auf Holzplatten gemacht, hätte ausschneiden lassen können, so ist uns zuvörderst Vasari's Notiz bekannt, dass der Meister den Domenico dalle Greche zur Erlernung und Ausübung der Formschneidekunst bewogen hat. Und allerdings war dessen Talent ein solches, dass er gar wohl die vorgezeichneten Erfindungen in des Meisters Geist ausschneiden, und dass seine freie und geschickte Ausführung mit Verständniss das Characteristische desselben wiedergeben konnte. Dies sehen wir denn auch in der von Ridolfi erwähnten Aufzeichnung des Untergangs Pharao's im rothen Meere, welche von Domenico dalle Greche ausgeschnitten ist, und in mehreren Landschaften, die seinen characteristischen Schnitt verrathen. Die übrigen Aufzeichnungen Ridolfi's aber: nämlich die Vermählung der heiligen Catharina, worauf geschnitten steht Titianus Vecellius Inventor Lineavit, die Anbetung der Hirten, S. Franziscus, S. Hieronymus, Simson, die übrigen Landschaften und der carrikirte Laocoon, werden mit Recht nicht dem Domenico dalle Greche beigelegt, sondern dem Nicolò Boldini, der ein fleissiger und sorgsamer Künstler

war, und so grossen Werth auf vollkommene Ausführung im Einzelnen legte, dass er weit minder als jener, geeignet erscheint, des Meisters Aufzeichnungen vollständig in dessen Geiste auszuschneiden. Nehmen wir weiter an, dass Ridolfi nicht alle Aufzeichnuugen Tizian's auf Holzplatten, sondern die obigen nur beispielsweise genannt habe, so müssen wir gleichwohl gestehen, dass auch der Ausschnitt anderer Zeichnungen des Meisters, die von anderen Schülern desselben gemacht wurden, nicht für deren Behandlung aufgezeichneter Tizian'scher Vorstellungen spricht. Domenico Campagnola zeigt als Formschneider ein ungeregelteres und wilderes Talent, und war dabei ein zu selbstständiger und flotter Zeichner, als dass er sich zu einem scrupulösen Ausschneiden einer Aufzeichnung hätte qualificiren könuen. Aehnlich ist es mit Giuseppe Scolari, der selbst Originalformschneider war, uud schwunghafte Erfindungen zeichnete, die er höchst charakteristisch ausschnitt. Viel eher wäre Franzesco Denanto zum Ausschnitt von Aufzeichnungen des Meisters Tizian geeignet gewesen, doch gerade für diesen Künstler, der auch besonders nach Girolamo da Trevigi schnitt, fehlen uns in jener Beziehung die Anhaltspunkte. In wie weit die hier angeführten Holzschneider auf unseren eigentlichen Gegenstand, den Triumph des Glaubens Bezug haben, wird sich später herausstellen. Fast sollte man versucht sein, für letzteren anzunehmen, dass der Meister selber damit einen Versuch — immerhin dann mit Hülfe technisch geübter Holzschneider — in der Kunst des Formschneideus gemacht hätte. Charakteristische Ursprünglichkeit eines Originalformschneiders scheint uns entgegen zu treten. Aber Zani (Enciclop. metod. Part. I. vol. 19 pag. 259, Note 13) versichert uns: „Non ha mai inciso in legno", (Tiziano), und so begnügen wir uns mit des Meisters Aufzeichnung der Vorstellung auf die Holzplatten.

Dieselbe muss von ihm von rechts nach links gehend gemacht worden sein, denn alle bekannten frühern Behandlungen seiner Aufzeichnung in Holzschnitt zeigen den Zug nach rechts gehend abgedruckt, d. h. seine Spitze mit Adam und Eva rechts. Der Engel, welcher über den ersten Eltern dem Zuge voranschwebt und ihm den Weg weist, muss daher in Tizian's Aufzeichnung das Kreuz in der linken Hand gehabt haben, da er es auf den Abdrücken in der Rechten hält. Dies wird erwähnt, weil aus letzterem Umstande und ähnlichen, ganz unthunliche Gründe für die Aufzeichnung u. s. w. sind hergeleitet worden.

Von diesem hier im Allgemeinen besprochenen Wunderwerke der Zeichenkunst sollen drei verschiedene holzschnittliche Behandlungen besprochen werden, deren keine den Namen des Meisters Tizian trägt, und die bekannte Andreanische mit demselben. Die zuerst zu beschreibende Behandlung kann der Ausschnitt der Plattenaufzeichnung des Meisters sein, die folgenden nicht.

Erster Ausschnitt.

Diese Ausgabe ist aus 10 Blättern zusammengesetzt, welche zusammengesetzt 99 Zoll 2 Linien breit sind. Die Breite der einzelnen Blätter ist etwas verschieden und ihr Inhalt folgender:

Das 1. Blatt ist 9 Zoll 9 Linien breit, und geht bis vor den Moses, dessen Gesetztafeln schräg durchschneidend; es bringt den Engel, die ersten Eltern, Noah u. s. w.

Das 2. Blatt, ebenso breit, geht bis hinter David; es enthält Moses, Aaron, Abraham und Isaak u. s. w.

Das 3. Blatt, 10 Zoll eine Linie breit, geht bis halb durch die erythräische Sybille, den grössten Theil der Sybillen mit ihren Fahnen enthaltend.

Das 4. Blatt, 9 Zoll 11 Linien breit, geht bis vor die blasenden Engel, deren Drommeten und die Kindergruppe des Vordergrundes durchschneidend; es enthält die Propheten.

Das 5. Blatt, 9 Zoll 8 Linien breit, geht bis vor den Triumphwagen Christi und enthält die Engel, die Kinder, den reuigen Schächer mit seinem Kreuze, und die evangelistischen Thiere, welche den Triumphwagen ziehen.

Das 6. Blatt, 10 Zoll 4 Linien breit, geht bis hinter den Triumphwagen, und enthält den Christus und die 5 Doctoren der Kirche, welche den Wagen schieben.

Das 7. Blatt, 10 Zoll 1 Linie breit, geht bis grade durch das Winkelmaass des Apostels Jacobus; es enthält den grössten Theil der Apostel und Johannes den Täufer.

Das 8. Blatt, 10 Zoll breit, geht bis hinter den Apostel Johannes, und enthält die übrigen Apostel im Vordergrunde, dahinter Bischöfe u. s. w.

Das 9. Blatt, 10 Zoll 3 Linien breit, geht bis hinter S. Georg, und enthält vorne Märtyrer nnd Heilige, dahinter Päpste u. s. w.

Das 10. Blatt, 9 Zoll 4 Linien breit, enthält den S. Christoph mit dem Christuskind, die Bekenner des Glaubens und die Jungfrauen.

Die zehn Blätter sind weder mit Buchstaben, noch mit Ziffern numerirt.

Die Höhe des Frieses ist 14 Zoll und einige Linien, wenn man sie angeben soll. Eine obere Einfassungslinie der Vorstellung fehlt aber, und geht letztere auf dem 5. und 6. Blatt jedenfalls etwa 1 Zoll höher hinauf, als auf den übrigen, weil diese Blätter die höchsten Gegenstände, den Christus auf dem Wagen, das hohe Kreuz u. s. w. enthalten.

Von den verschiedenen Personen sind bloss die drei ersten mit ihren Namen bezeichnet: Eva, Adam, Abel; ausserdem noch die Propheten, die Apostel und die Märtyrer als Gruppen benannt.

Diese Bezeichnungen sind mit gothischen Buchstaben aufgedruckt, nicht aus den Platten geschnitten.

Rechts auf dem ersten Blatte, einen Zoll vom Fusse der Eva entfernt, ist ein Stein in Vollschnitt, der zu einem Monogramm oder Bezeichnung bestimmt zu sein scheint, worauf aber nichts Deutliches, auch nicht etwa ein Datum zu lesen ist.

Diese Ausgabe erwähnt Heinecken (Manuscript seines Dictionnaire des artistes, auf der Bibliothek in Dresden. Tom. XX, Fol. 44) mit dem Beisatze: „avec des dic:ions francaises, en 10 grandes pièces.“

Die Blätter tragen nämlich Inschriften, Bibelstellen, in französischer Sprache, welche insgesammt mit Typen aufgedruckt sind. Die kürzeren derselben sind mit gothischen Lettern grösser, die längeren mit runden Lettern kleiner gedruckt. Jene kürzeren, drei an der Zahl, ziehen sich als Ueberschriften oben über die Vorstellung hin, nämlich von links nach rechts gelesen: auf dem achten, siebenten und sechsten Blatte: Il ny a point de salut en aucun aultre. Act. IV. Auf dem fünften und vierten: Et aussi no9 a tu ouure.... Auf dem zweiten und ersten: Il ny a qu'un mesme dieu qui opere toutes choses en tous. I. Cor. XII. Die langen klein gedruckten Inschriften sind unwichtig. Das Einzige derartige nicht aufgedruckte, sondern aus der Platte geschnittene, ist die unleserliche Inschrift auf den Gesetztafeln Mosis, in grossen lateinischen Buchstaben.

Diese „dictions francaises“ haben mit dem ursprünglichen Ausschnitt nichts zu thun, und wird es ohne Zweifel Exemplare geben ohne dieselben, oder aber mit Inschriften in lateinischer oder italienischer oder auch deutscher Sprache möglicherweise. Jene weisen nicht etwa darauf hin, dass ein französischer Holzschneider diese Platten geschnitten habe, und auf einen solchen Gedanken ist auch Heinecken gar nicht gekommen, welcher vielmehr diesen Ausschnitt an die Spitze aller setzt und ebenfalls für den ältesten hält. Die französischen Holzschneider jener Zeit, sowohl in Frankreich als in Italien, wo ihrer Mehrere thätig waren, wie Maufer une Le Signerre, arbeiteten ganz anders und erscheinen ganz unbefähigt zur Ausführung dieses Kunstwerks. Dagegen kommt ein solches Aufdrucken französischer Inschriften um diese Zeit in Italien mehrfach vor, und sollen hier nur ein paar der bekannteren ohne Zweifel von Italienern geschnittenen Vorstellungen der Art erwähnt werden. Die erste ist die Copie in Holzschnitt des Marcanton'schen Stiches nach B. Bandinelli: die Marter des heiligen Laurentius, welche zwischen 1515 und 1520 von Zoan Andrea Vavassore gefertigt wurde; ein Exemplar derselben in Dresden im Cabinet des höchstseligen Königs Friedrich August von Sachsen ist mit ähnlichen französischen Inschriften versehen, und ist nicht etwa eine spätere französische Copie (des Jean Ra-

bell, (wie Weigel, Kunstkatalog 13916 vermuthet), sondern der schöne Formschnitt des Vavassore selbst. Die Copie des Rabell ist in Kupfer gestochen und mit seinem ganzen Namen bezeichnet. Ebenso sind fransösische Inschriften aufgedruckt auf dem allegorischen Formschnitt desselben Vavassore, Glaube, Hoffnung und Mässigung, welcher wahrscheinlich nach Girolamo da Sª Croce's Zeichnung gefertigt ist. Gleichfalls finden sich französische Verse auf 12 Blättern, Thaten des Hercules, Copien nach desselben Vavassore's seltenen Formschnitten im Berliner Museum von dem Monogrammisten G. S. mit dem erzbischöflichen Kreuze, welches letztere nicht bloss als Kreuz von Lothringen einige französische Künstler, sondern ebensowohl italienische, namentlich eine ganze Anzahl Drucker, führen. Dieser Monogrammist ist sicher nicht Geoffroy Tory (Godofridus Torinus), dessen andere Monogramme Passavant gewiss richtig angiebt, sondern wie schon Marolles und Papillon sagen, Giuseppe Scolari von Vicenza. Auf diese und andere italienische Formschnitte sind von Kunsthändlern und Verlegern Inschriften in fremden Sprachen des Vertriebs wegen aufgedruckt, welche auch gewöhnlich aus späterer Zeit stammen, wie der Abdruck der Formschnitte. Ebenso ist es mit dieser ersten Ausgabe unsers Triumphes, welche als die frühste sich durch die Art der Arbeit erweiset.

Was nämlich die Behandlung des Ausschnitts dieser Ausgabe betrifft, so sind die Contouren durchgehends breit und stark, an Schattenstellen selbst voll derber Kraft, der ganze Schnitt hat etwas Straffes und Markiges. Die Schattengebung ist dick, voll Saft und Kraft, aber malerisch und wirksam. Die Arbeit des Holzschneidens ist ebenso sicher als kühn. Hand und Messer sind frei und keck verfahren, oft mit sorgloser Unbefangenheit. Jedenfalls ist die Zeichnung im Geiste des Meisters ausgefallen, voll Schwung und Flüssigkeit, und das Characteristische wohl wiedergegeben, so dass das Ganze allerdings den Eindruck der meisterlichen Aufzeichnung macht, die aus der augenblicklichen Eingebung entsprungen ist. In der Ausführung des Einzelnen bietet die Arbeit des Holzschneiders aber in den ersten und letzten Blättern eine Verschiedenheit. Die erste grössere Hälfte, bis hinter den Triumphwagen, ist nämlich ganz ohne Kreuzungen geschnitten, auch in den stärksten Schatten; die breiten, saftigen Schnitte des Schattenschraffirs erinnern hier fast an die spätere Manier des Scolari in seinen grossen Blättern. Die zweite, kleinere Hälfte des Zuges hat bei ebenso breiten Hauptcontouren im Einzelnen schmalere und nicht ganz so genährte Umrisse der Figuren, und alles Schattenschraffir durch Kreuzungen ausgedrückt, welche in jeder Richtung übereinander liegen. Für die Totalwirkung wird hierdurch aber nicht der malerische Effect erzielt, als durch die einfache breite Schraffirung der ersten Hälfte des Frieses. Gegen

das Ende hin wird die Ausführung sogar mitunter ziemlich ungebunden und wild, so dass sie an die Manier des Domenico Campagnola erinnert. Indessen weichen heide Hälften doch nicht in der Art von einander ab, dass etwa zu vermuthen wäre, sie gehörten verschiedenen Ausgaben an. Im Gegentheil spricht Alles dafür, dass sie sogar von demselben Holzschneider geschnitten sind, und dass die Verschiedenheit in der Behandlung schon auf Rechnung der Aufzeichnung kommt, welche gegen das Ende hin etwas flotter vollendet wurde. Denn das Messer des Ausschneiders zeigt allenthalben dieselben characteristischen Eigenthümlichkeiten. Scharfe Ausbiegungen, ja Eckigkeiten und Facetten des Schnitts, wo die Gegenstände kleiner sind, besonders auch im Hintergrunde (der überhaupt nicht immer so sorgfältig wie die vorstehenden Personen behandelt ist), erinnern an einen Formschneider, der in deutscher Schnle gebildet war: an denselben auch die Kreuzungen in vielfacher Weise, welche der frühern italienischen Periode, namentlich aber der damaligen eigentlichen venetianischen Schule, ganz fremd sind. Und doch ist das Characteristische der letztren und der Epoche bald nach 1500 ebenfalls in frappanter Weise vorhanden: es sind das namentlich die eigenthümlichen Ausfüllungen des Vordergrundes, die kleinen stereotypen und nicht bedeutenden Dinge, welche am Boden liegen. Steine, rundliche und winklige Gegenstände des Nothbehelfes, liegende Buchstaben, besonders auch das specifische liegende gothische b. Diese banalen Aushülfen sind das sichere Criterium der venetianischen Formschneideschule jener früheren Zeit, und verschwinden nachher gänzlich. Diese Werkstattusancen bilden zugleich den Beweis für die Erstgeburt dieser Ausgabe des Triumphes, abgesehen von der gewissen allgemeinen Alterthümlichkeit, welche dieselbe characterisirt. Auch ist ersichtlich, dass im Vergleich zu den folgenden Ausgaben, hier das Messer des Ausschneiders, dem Geiste und der Originalität der Aufzeichnung am wenigsten Eintrag gethan hat. Bei der Ausführung der Augen, des Mundes, Haare, Ohren, der Füsse und Hände, z. B., wo die Routine in Handhabung des Messers am leichtesten zu eigenthümlicher, zu stereotyper, banaler und handwerksmässiger Weise (einer Schule) des Ausschneidens wird, da ist hier viel grössere Mannichfaltigkeit gewahrt, und dem Individuellen mehr Rechnung getragen, wie in den spätern Ausgaben. Allenthalben blickt der Meister durch, und ist jedenfalls dessen Vorzeichnung hier auf das Genauste mit dem Messer verfolgt und vom Ausschneider nichts Eigenes hinzugethan worden, wie es denn auch so die Weise der Formschneider jener Periode in Italien war.

Von den dazumal in Venedig thätigen Formschneidern bietet sich uns aber nur eine einzige Persönlichkeit dar, deren Arbeiten mit den Besonderheiten der vorliegenden Ausgabe des Triumphes

Analogie haben, und auf die zugleich die angeführten verschiedenen Eigenthümlichkeiten der Schnittmanier passen würden. Es ist dies der von den Kunstgelehrten Jacobus von Strassburg genannte, sonst ziemlich unbekannte Holzschneider deutscher Abstammung, welcher 1500 und später in Venedig thätig war, und grosse Blätter in ähnlichem Stil des Ausschnitts gefertigt hat. Er selbst nennt sich auf denselben: Argentoratensis und archetypus solertissimus. Ihn meint wahrscheinlich Bumaldi (Mineralia, Bononiae 1641, pag. 249), welcher anführt: „1512, Jacobus, Augustinus et Arduinus ligni incisores admirandi etc." Zani nennt ihn (Encil. metod. Part. I.): „il maestro al compasso con un libro appoggiati sopra un tronco d'albero, disegnatore ed incisore in legno, operave 1503, sagt aber nicht, welche Blätter eine solche Bezeichnung tragen. Mit dem Cirkel freilich hat sich dieser Holzschneider als maître au compas (Brulliot I, 1853) bezeichnet auf einem Holzschnitt Istoria Romana betitelt. Mit seinem ganzen Namen aber auf dem Triumphzug des Julius Caesar in 12 Blättern von 1503. (Dagegen ist nicht von diesem Formschneider der grosse Einzug Carl V. in Bologna vom Jahre 1530, in 16 Blättern, welcher mit deutschen und auch mit italienischen Inschriften vorkommt sondern schon von Domenico dalle Greche.) Der Verfertiger jener Formschnitte ist aber allem Anschein nach derselbe, wie der Formschneider der mit Opus Jacobi bezeichneten Blätter, welcher sich auch der Monogramme G B und G B bediente, und kein anderer als Jacopo da Barbary ist. Dieser Nachahmer des Mantegna hat ebenfalls den berühmten Prospect von Venedig vom Jahre 1500 geschnitten auf 6 Holztafeln, welcher früher dem Dürer und auch dem Mantegna beigelegt wurde, bis neuerdings Harzen (Naumann's Archiv, 1. Jahrg. Heft III. pag. 210 ff.) nachgewiesen, dass derselbe von Jacobus de Barbaris, dem Meister mit dem Mercuriusstabe herrühre, und dass Letzterer kein anderer sei, als der Maler Jacob Walch, welcher seinen italienischen Namen einer venetianischen Patrizierfamilie, den Barberini oder Barberighi, entlehnte (der Jacomo de Barberino des Novelli.) Schon Orlandi sagt (Origine e progressi della stampa, pag. 239.): dass den Caduceus auch andere Drucker, z. B. die Wechel in Paris und Frankfurt als Handelsembleme führten; und ebenso hat Ratdolt in Venedig denselben im Wappen. Derselbe Künstler aber, dessen Monogramme eben angegeben sind, hat auch das ganz ähnliche G V B. mit einem Cirkel darunter (Brulliot II, 2839.), welches wieder auf den maître au compas des Brulliot und den Jacobus von Strassburg des Zani führt. Es ist daher wirklich wahrscheinlich, dass dieser Jacob der Jacobus de Barberis ist, der die Holzschneidekunst mag in Strassburg gelernt haben, als Jacob Walch, um in Venedig so schöne Werke in diesem Fache zu vollenden, wie ausser allen übrigen der Prospect der Lagunenstadt

ist und der Ausschnitt der Tizian'schen Zeichnung vom Triumphe des christlichen Glaubens. Ausser letzterem Triumphe und dem des Julius Caesar ist auch noch der Triumph der Tugend von de Barbary (wenigstens der Zeichnung nach), welchen, nebst Seitenstück Fr. v. Bartsch, (Kupferstichsammlung der K. K. Hofbibliothek, pag. 37 No. 366, 367) als Metallschnitt anführt, während Weigel und Bryan ihn für Holzschnitt erklären, und Harzen (a. a. O. pag. 216 Note. 19) Solches bestätigt, da Abdrücke von Wurm zerfressenen Platten vorkommen. Geschnitten sind übrigens diese zwei Blätter nach de Barbary's Erfindung von Amico Aspertini und mit einem doppelten A bezeichnet, welches Bryan irrthümlich Andrea Andreani gelesen hat. Abgedruckt sind sie auf Papier mit dem Zeichen der Armbrust, welches auf Italien deutet; und das gleiche Wasserzeichen zeigen die Abdrücke der in Rede stehenden Ausgabe des Tizian'schen Triumphes.

In Kürze seien hier noch die bei den Kunstschriftstellern vorkommenden Namen von Holzschneidern erwähnt, welche angeblich um 1500 herum in Italien gearbeitet hätten. Es ist keiner unter ihnen, am wenigsten in Venedig, den man für den Ausschneider unsrer Tizian'schen Zeichnung halten könnte, welche jedenfalls einen ebenso geübten als geschickten Künstler in Anspruch genommen hat.

Bei Achillini (Viridario, Folio 188,) kommt Gavardino oder Guardino da Bologna vor als hervorragender Künstler, den Bumaldi (Minervalia, pag. 244) aeris incisor et sculptor perrarus, also einen Kupferstecher, und Zani (Encicl. metod. Part. I.) Goldschmied, Stecher und Bildhauer um 1505 nennt. Ebenso Malvasia (Felsina Pittrice, I, 31) und Heller und Spätere haben ihn zum Holzschneider gemacht, von dem wir aber keine Werke kennen.

Guerino, genannt il Meschi oder Meschino, ist ein Formschneider Papillons zu Florenz um 1500, Bernard hat ihn um 1496 und Marolles um 1520. Zani hat auch einen Guerino Veneto, scultore (aber nicht incisore) in legno. Sonst ist auch dieser Name unbekannt, und Passavant (Peintre-graveur I, pag. 247) erkennt ihn gar nicht als Formschneider an, sondern bloss für den Helden eines mittelalterlichen Romans.

Tizian's Schüler und Nachahmer Domenico Campagnola, kann wohl kaum so früh als Holzschneider gearbeitet haben; und ebenso setzt Zani den Galterus Campagnola oder Gualtieri congiunto in sangue a Domenico Campagnola, detto Messer Gualtiero o Gualterio von Padua erst um das Jahr 1540.

Dass Holzschneider dieser Periode, welche wir blos als Verfertiger von Büchervignetten kennen, diese grosse Vorstellung auszuschneiden unternommen, ist ebenso wenig denkbar. Guilermos le Signerre von Rouen, der als Holzschneider in Mailand arbeitete, (Zani), Mitglied einer ausgezeichneten Druckerfamilie (Dibdin), den

Pantaleone Figurarum celator nennt, hat in seinen Bücherausgaben nur rohe Vignetten; und Johannes Clein von Leyden (nicht Lyon), der 1490 in Florenz (oder Venedig?) den Terenz in Gemeinschaft mit Piero Himel de Almania illustrirte, ein reisender Typograph, der 1511 wieder in Nürnberg bei Coburger erscheint, war ebenfalls kein grosser Künstler. Der Johannes de Frankfordia, welchen Passavant als Formschneider neben Jacob von Strassburg anführt, war nur Verleger, von welchem wir keine Blätter haben. Das mit seinem Namen (als Adresse) Bedruckte ist der Formschnitt des Lucantonio de Giunta nach Pollajuolo's Stich (B. 2), die Gladiatoren. Giunta aber und andere venetianische Holzschneider sind noch bei den folgenden Ausgaben des Tizian'schen Triumphes zu berücksichtigen. Sie sind für diesen ersten Ausschnitt zu spät; wie die alten, vor 1500 thätigen, in blossen Contouren arbeitenden Formschneider der venetianischen (oder lombardisch-, resp. paduanisch-venetianischen) Schule dafür zu früh sind.

Mag aber Jacopo de Barbary der Ausschneider dieser Ausgabe des Triumphes sein oder nicht, soviel scheint sicher, dass dieselbe die älteste bekannte ist, und nichts im Wege stehen würde, dass sie der Ausschnitt von Tizian's Aufzeichnung sein könne, was bei den folgenden Ausgaben nicht der Fall ist.

Ein Exemplar, woran leider das zweite und zehnte Blatt fehlen, ist in meinem Besitz. — Der Catalogue de Paignon Dijonval hat No. 1270: Le Triomphe de J.-C, gravure en bois sans nom de graveur, en 7 feuilles assemblées en largeur, die ebenfalls nur ein unvollständiges Exemplar dieser Augabe gewesen sein können. —

Zweiter Auschnitt.

Aus 6 Blättern zusammengesetzt, welche zusammen einen Fries von 94 ½ Zoll Breite bilden. Das Ganze ist also nicht so gross, wie die erste Ausgabe: die Gründe davon nachher. Die einzelnen Blätter, fast gleich breit, sind so abgetheilt:

Das 1. Blatt (I. bezeichnet), 10 Zoll 7 Linien breit, durchschneidet die Figur des Moses in der Mitte, so dass die Gesetztafeln noch ganz darauf sind.

Das 2. Blatt (H), ebenso breit, geht bis hinter David und schliesst mit einer Säule vor der ersten Sybille.

Das 3. Blatt (G), 10 Zoll 5 Linien breit, geht bis hinter die erythraeische Sybille;

Das 4. Blatt (F), 10 Zoll 8 Linien breit, geht bis mitten durch die blasenden Engel und den sechsten, bogenschiessenden Knaben;

Das 5. Blatt (E), bloss 10 Zoll breit, bis vor den Triumphwagen;

Das 6. Blatt (D), 10 Zoll 9 Linien breit, bis hinter den kreuztragenden Apostel;

Das 7. Blatt (C), 10 Zoll 8 Linien breit, geht bis S. Petrus Martyr, wo eine Säule vor die Vorstellung gedruckt steht;
Das 8. Blatt (B), 10 Zoll 3 Linien breit, geht bis vor den heiligen Georg,
Das 9. Blatt (A), 10 Zoll 7 Linien breit, schliesst mit einer vor das Ende gedruckten Säule.
Die Blätter sind nämlich mit diesen grossen lateinischen Buchstaben, und zwar von links (hinten) nach rechts (vorn) numerirt, welche aus den Holzplatten geschnitten sind. Der Zug geht nämlich, wie in der vorigen Ausgabe, von links nach rechts. Auf den Blättern 1—F stehen die Buchstaben in den rechten Ecken, auf F—A in den linken Ecken der Blätter.

Die Höhe des Frieses ist rechts (vorn) 14 Zoll 7 Linien, links (hinten) fast 15 Zoll. Zu Anfang und zu Ende ist eine candelaberatige'Säule oder Pilaster, von etwa 1 Zoll Breite, aufgedruckt, aus Sphinxen, Kindern, Caryatiden u. s. w. aufgebaut und mit Schrifttafeln behängt. Aehnliche stehen zwischen dem zweiten und dritten, und zwischen dem siebenten und achten Blatt. Diese Candelaber sind apart geschnitten, nicht aus den Platten der Vorstellung.

Ueber das Ganze der Procession hin geht oben eine 3 Zoll hohe Bordüre, welche aber in die angegebene ganze Höhe der Blätter schon mit eingerechnet ist. Dieselbe ist ebenfalls nicht aus den Platten der Vorstellung geschnitten, sondern Abdruck eines separaten Holzstocks, und zwar eines und desselben, der für sämmtliche 9 Blätter gedient hat, ausgenommen für das sechste Blatt. Diese Bordüre besteht aus Festons, und zwar unten aus Füllhörnern, zwischen denen immer ein Cherubinkopf und 2mal ein Medaillon von 1 Zoll 2 Linien Durchmesser oder diese Medaillons sind auch durch separate Stempel eingedruckt. Oben stellt die Bordüre einen herabhangenden Teppich mit spitzen Zacken vor, so dass die ganze Bordüre, wie sie oben über die Vorstellung hinläuft, wie ein Baldachin erscheint, der über einer Procession, hier an den candelaberartigen Pfeilern, getragen wird. Auf dem sechsten Blatte ist dieser Holzstock der Bordüre nicht abgedruckt, weil dieselbe den Kopf des Christus gedeckt haben würde. Für dieses Blatt ist also ein besonderer Stock geschnitten, der ähnlich, aber ohne Cherubim und Medaillons, gemustert ist, aber mit langen Füllhörnern, auch roher geschnitten ist. Derselbe ist blos für die linke Seite des sechsten Blattes arrangirt; die rechte Seit desselben hat keine Bordüre, sondern zeigt den obern Theil des Christus in einer Sternenglorie, welche zum Behuf der Ausfüllung des Zwischenraumes zwischen beiden Bordüren-Enden eigends (oder vielleicht auch an das Aushülfs-Bordüren-Stück an) geschnitten und aufgedruckt ist. In den erwähnten 2 Medaillons, welche sich auf jedem Blatte wiederholen in der Bordüre, steht im

linken jedesmal: non cōcupisces re malienam, in der rechten non occides eingeschnitten in grossen lateinischen Buchstaben. Aus diesen Inschriften scheint hervorzugehen, dass ursprünglich die Absicht war, für jedes Blatt eine eigene Leiste oder doch eigene Medaillonstempel mit allen 10 Geboten zu schneiden, von denen es aber bei dem fünften und siebenten geblieben ist.

Die vier Pilaster, welche die Bordüre tragen, zu Anfang und zu Ende und zweimal im Verlauf der Vorstellung, sind verschieden construirt. Der zu Anfang hat 4 Schrifttafeln untereinander mit: Fides, Spes, Caritas, Humana Christi generatio in grossen lateinischen Buchstaben, welche aus den Stempeln geschnitten sind. Der zweite, zwischen dem zweiten und dritten Blatte, hat 3 Tafeln mit Justitia, Prudentia, Fortitudo. Der dritte, zwischen dem siebenten und achten Blatte, eine Tafel mit: Infirmum visita, und der vierte, am Schluss, dieselbe Inschrift und noch ein Täfelchen in der Mitte mit dem Monogramm: .V.Y.R des Verfertigers der Säulen und der Bordüre.

Auch alle übrigen Inschriften zwischen den Theilen der Vorstellung sind aus den Platten derselben geschnitten, Nichts ist aufgedruckt mit Typen. Es geht dies aus den unregelmässigen, oft schlechten Buchstaben hervor, noch mehr aber aus den vielen Ausbröckelungen der Buchstaben, welche die Orthographie noch schlechter machen, als sie schon war. Einige dieser Inschriften sind mit grossen lateinischen Buchstaben ausgedrückt: so auf den Gesetztafeln des Moses Tabule del vechio testamento, dann Profetti, Le Savie Sibille. Profefez orn̄., und hinter dem Christus noch grösser: Triumph. yhs. Christi zwischen zwei kleinen Lilien. Alles übrige, meist die Namen der betreffenden Personen des Zuges, ist in kleinen gothischen Buchstaben geschnitten, und im venetianischen Dialect, z. B. S. zorzo statt S. Giorgio, u, s. w. und sehr unorthographisch ausgedrückt.

Auf dem ersten Blatte (I), einen Zoll vor der Eva, hängt an einem Baumast, schräg von links oben nach rechts unten gerichtet, eine längliche Schrifttafel mit der Inschrift: Aput Luce Antonii R obertii ī Ven. tiis īpreso in 2 Linien unter einander und in kleinen gothischen Buchstaben aus der Platte geschnitten.

Dass Passepartout-Bordüre und Pilaster vom Drucker dieser Ausgabe hinzugefügt sind und mit dem Ausschnitt der Vorstellung selbst nichts weiter zu thun haben, als dass sie (wie gleich beschrieben wird) eines für das andere arrangirt sind, geht noch besonders aus 3 grossen Plattensprüngen hervor, die auf dem zweiten Blatte (H), auf dem fünften (E) und auf dem achten (B) von unten nach oben durch die ganze Vorstellung vertical gehen, aber nicht durch die Bordüre.

Was nun die Vorstellung des Triumphzuges selbst betrifft,

so ist dieselbe im Wesentlichen natürlich in den Personen u. s. w. dieselbe, wie in der ersten Ausgabe; dagegen fällt aber auf den ersten Blick schon eine erhebliche Differenz des Ganzen in die Augen. Nämlich der Bordüre zu Liebe, um Platz für dieselbe zu gewinnen, und doch die Höhe der Blätter nicht über 15 Zoll höchstens zu bringen, ist derjenige Theil der Vorstellung, welcher über den Köpfen der Personen des Zuges sich befindet, durchweg verkürzt und verkleinert, resp. zusammengeschoben und verändert worden. So ist die Arche Noäh viel niedriger gestellt, die Gesetztafeln und die Kreuze, verkleinert, das Lamm Johannis des Täufers verkürzt, ebenso alle Fahnen, Speere u. s. w. Die Wirkung dieser Veränderung ist eine kleinliche, mesquine, und verursacht ein augenfälliges, chocantes Missverhältniss zwischen den Gestalten und ihren Attributen. Bloss die Figur Christi geht in der alten Höhe hinauf durch die zu diesem Zwecke (siehe oben) unterbrochene Bordüre.

Aber auch in den Figuren und Personen des Zuges, sowie ihrer Anordnung, bestehen mancherlei Abweichungen von der ersten Ausgabe, abgesehen von ganz Fehlendem und Hinzugebrachtem. Die Hauptdifferenzen müssen hier aufgezählt werden. Die Landschaft zu Anfang ist verändert, weniger einfach und alterthümlich, ein Baumstamm hinzugefügt. Der dem Zuge vorschwebende Engel über der Eva ist bis über deren Kopf herabgedrückt worden, wodurch mehr als 1 Zoll hoch Wolken zwischen Beiden weggefallen ist. Der Engel selbst aber ist anders gestellt: seine linken Flügelspitzen sind fast einen Zoll höher, als seine rechten, während im Original umgekehrt die rechten reichlich einen Zoll höher als die linken stehen. Diese veränderte Lage des Engels macht besonders deshalb einen übeln Eindruck, weil er, anstatt dem Zuge vorausschwebend den Weg zu weisen, hier hinter dem Zuge zurückbleibt. Weiter ist die Taube auf die vordere Ecke der Arche gesetzt, statt der hintern, und hat einen Oelzweig in den Schnabel bekommen; eine zweite Taube im Dachfenster der Arche fehlt aber. Die Gesetztafeln des Moses sind ganz verkleinert, und dadurch, statt ihre richtige bekannte Form, länglich, oben abgerundet, zu haben, viereckig geworden und mesquin. Die Trophäen des Josua sind um 2 Zoll zu niedrig, weil die Rüstung unter der Sonne ganz weggefallen und durch eine kleine Tafel mit dem Namen Josue ersetzt ist.

Der Engel über Abraham ist ganz und gar versetzt worden, da er an seiner gehörigen Stelle der Bordüre wegen nicht Platz fand. Statt dass er, 2 Zoll weiter nach rechts (vorne) wie hier, über Wolken schwebend die Spitze vom Messer des Abraham fasst, ist er hier, ohne alle Wolken, mit gebogenem (und starkverzeichnetem) Arme hinter das Messer des Patriarchen gestellt und ergreift dasselbe neben dessen Hand; er ist dieserhalb ganz in seiner

Attitüde verändert und hölzern geworden. Die zweite Sybillenfahne, besonders gross und wehend, — von der anderen gar nicht zu reden, die alle verändert und verkleinert sind — ist zu einer ganz winzigen Standarte geworden, die in gar keinem Verhältniss mehr mit der Anstrengung ihrer Trägerin sie zu halten steht. Dasselbe gilt beinahe in noch höherem Grade von der Fahne der erythräischen Sybille, welche von hinten vorgestellt ist, eine magnifique Gestalt, die rechte Hand hoch am Fahnenstock in die Höhe gereckt, das rechte Bein ganz bis an den untern Rand der Vorstellung ausgestreckt; hier blieb unter der Bordüre gar kein Platz für ihre grosse Fahne, deren Stock sie mit so viel Anstrengung hält; sie fehlt ganz; und ebenso von der cumäischen Sybille, welche gleichfalls mit dem linken nach oben gestreckten, und dem rechten ganz nach unten gehaltenen Arme, auch mit Macht eine wehende Fahne halten sollte, die hier dann zu einer winzigen Standarte zusammenschrumpfen musste, deren Haltung nicht die geringste prononcirte Anstrengung und Stellung der haltenden Person erfordert. Beim Fuss dieser Sybille, der ganz an die untere Einfassungslinie geht, statt 4—5 Linien davon entfernt zu bleiben, fällt recht auf, wie knapp jene Linie an die Vorstellung durchgebends gebracht ist, so dass alle kleinen Gegenstände des Vordergrundes, die am Bogen liegen sollten, weggeblieben sind. Die Kindergruppe ist zusammengeschoben, weil über ihr die 2 Drommeten blasenden Engel zu nahe mit dem ihnen folgenden reuigen Schächer und seinem Kreuze zusammen gebracht sind. Die Kinder machen daher hier einen knäuelartigen Eindruck gegenüber ihrer frei entwickelten Anordnung im Original. Obwohl diese Veränderung in der Breite, nicht in der Höhe, statt hat, so ist auch an ihr, wie an allen früheren die Bordüre Schuld, der zu Liebe, da derselbe Leisten für jedes Blatt dienen musste, die Vorstellung noch mehrfach zusammengeschoben oder selbst verkürzt ist, durch Weglassen von Figuren (wie nachher folgt). Aus demselben Grunde wurde auch einmal die Zwischensäule vor die Vorstellung gedruckt, das andere Mal zwischen dieselbe. Das grosse Kreuz des reuigen Schächers ist, obgleich durch die Bordüre oben abgeschnitten, doch um mehr als 1 Zoll verkürzt am Schafte, und die Fahne, welche dahinter weggehen sollte, von den 4 Evangelisten ausgehend, ist so klein geworden, dass sie hinter dem Arme des Kreuzes bleibt. Hier folgt nun ein Skelett mit Sense, vor dem Christus herfliegend. Dasselbe ist neu und zur Raumausfüllung eingesetzt, nebst einer kleinen ganz mesquinen Wolke. Im Original finden sich statt beider Gegenstände grosse Wolkenparthien vor dem Christus, deren Strahlungen als Horizont, (durch horizontale Schatten ausgedrückt, die die weissen Wolken gegen die Luft abheben) hinter Christus weggehen. Das Skelett selbst ist so elend und hölzern gezeichnet, dass es fast bedauerlich er-

scheint, eine solche Aushülfe auf eine Vorstellung des Tizian zu setzen, der gerade in der Anatomie so wohl bewandert war. Der Wagen Christi hat vorne, aber nicht in der Mitte und hinten, seine Verzierungen behalten; die Räder dagegen haben Speichen bekommen. Christus selbst hat einen Stab statt des Scepters in die Hand gekriegt; ebenso hat er einen Heiligenschein, und sitzt in einer Glorie von Sternen (statt des Lufthorizontes). Uebrigens ist der Christus, wie gesagt, allein von allem über die Köpfe der Personen Hervorragendem, in seiner ursprünglichen Höhe geblieben, da es eben unmöglich war, diesen Theil der Vorstellung gleich dem Uebrigen herunter zu bringen oder zusammenzuschieben. Er musste also die Bordüre durchbrechen. Hinter dem Wagen findet nun ein bedeutendes Zusammenschieben der Personen der Queere nach statt. Es ist nur 2 Linien Raum geblieben zwischen der Spitze der Bischofsmütze des Kirchenvaters hinter dem Wagen und dem Gesicht Johannis des Täufers; während der Zwischenraum fast 1 Zoll betragen sollte. Es musste daher auch der untere Schaft des Kreuzes vom Apostel Andreas bis fast vor die ganze Figur des Kirchenvaters gehen, anstatt dass derselbe bloss bis an dessen hintern Rand reichen sollte. Was aber das Schlimmste ist, dieser Kirchenvater hat dabei sein Hintertheil eingebüsst und den Raum für sein linkes Bein, so dass er hinten abgeschnitten erscheint. Das Lamm, welches Johannes der Täufer an einer Stange trägt, hat bloss eine innere, keine äussere doppelt so grosse Glorie, dafür aber ein Schriftband bekommen mit ecce agnus dei. Das Kreuz des Apostels ist natürlich wieder verkürzt, und die unmittelbar auf dasselbe folgenden, über die Apostel sich hinziehenden Wolken sind wieder viel kleiner und kleinlicher geworden, während das Original breite Wolkenzüge zeigt, welche sich durch lange horizontale Schatten weiss vom Horizont abbeben. Alle Apostel sind etwas gedrückt in den Gestalten, und nicht so gut gezeichnet, besonders in den Köpfen, wie die übrigen Personen des Zuges. Ihre Attribute sind sämmtlich verkürzt und verschoben, besonders das schmale Kreuz und der Speer. Hinter dem Apostel Johannes aber kommt wieder eine auffallende Veränderung, welche mit der erwähnten, hinter dem Triumphwagen auch die meiste Schuld an der geringeren Grösse dieser Ausgabe trägt, nämlich: es fehlen hier etwa 2 Zoll der Vorstellung, nämlich 4 Bischöfe mit ihren Tiaren; von den übrigen Bischöfen sehen bloss ein paar Spitzen über den Zug hinten hervor; es kommen hier nach der Zwischensäule zwischen dem siebenten und achten Blatt gleich die Märtyrer. Von Letzteren sind aber erst S. Stephanus und S. Laurentius wieder ganz vorhanden. S. Julianus, der eigentlich in ganzer, breiter Figur, en face gesehen, ausschreitend, zu erblicken sein soll, ist hier in den Hintergrund gedrängt, so dass bloss sein oberer Theil, ohne die Beine und Gestalt zu sehen ist;

auch hat sein Kopf den Platz getauscht mit S. Petrus Martyr, dem ein Messer horizontal auf dem Kopfe liegt. Ueber dem S. Laurentius fehlt von den Palmen die höchste. Bei S. Longinus geht eine kleine, kurze Lanze heraus von vorn nach hinten, mit den Buchstaben S. P. Q. R. auf einem Fähnlein; diese erscheint im Original erst weiter nach hinten, ist viel länger, hat eine grosse Fahne und keine Inschrift auf derselben, und geht, was die Hauptsache ist, andersherum, von hinten nach vorne. Danach fehlen wieder 2 grosse Palmen der Märtyrer über den Figuren, und 3 Köpfe des Hintergrundes zwischen dem heiligen Georg und S. Christoph. Dieser hat einen ganz bedenklich langen und ungeschickt gezeichneten rechten Fuss bekommen. Derselbe ist allerdings bereits im Original etwas accusé, aber lange nicht in dieser Weise; es mag das daher kommen, dass das rechte Bein des grossen Heiligen in der Stellung etwas verdreht ist; denn dieser Umstand ist offenbar später dem Andreani so sehr aufgefallen, dass er das Ganze dahin verändert hat, das rechte Bein vollständig von hinten gesehen darzustellen, so dass er den Fuss ganz verkürzt nach oben vorstellen konnte. Hier ist nun der zu lange Fuss unglücklicherweise, während er bequem unter und hinter dem rechten Fuss des heiligen Georg stehen müsste, auf und vor dessen Fuss, diesen verdeckend, gerathen, so dass von letztrem nichts zu sehen ist. Ueber S. Christoph ist dessen grünender Palmbaum auf ein Drittheil reducirt. Am Schluss der Vorstellung endlich tritt der heilige Franciscus hier als die letzte Person des Zuges, und zwar bloss noch in Halbfigur, hinter der Endsäule heraus, und hinter ihm ist ein Portal hinzugefügt, aus welchem die ganze Procession herauskommt. Es fehlen also hinter dem Heiligen die Oberkörper von 2 heiligen Frauen mit Palmen, die im Original den Schluss des Zuges bilden.

Die Vorstellung, wie sie hier gegeben ist, kann also unmöglich die ursprüngliche Aufzeichnung des Tizian sein, da sie der hinzugefügten Bordüre zu Liebe estropirt, und wenigstens in den Nebensachen, welche über die Personen hervorragen, aber auch in einzelnen Parthien der Figuren des Zuges selbst, verändert und nicht zu ihrem Vortheil verändert ist. Natürlich ist es nicht denkbar, dass möglicherweise das Verhältniss umgekehrt sein könnte, da die ursprüngliche vollständigere, freiere und entwickeltere Behandlung auch in den spätern Ausgaben des Triumphes wiedererscheint, und unmöglich aus der in pejus veränderten dieser zweiten Ausgabe hätte hervorgehen können. Ein erster Blick auf letztere genügt vielmehr (und weitere Untersuchung bestätigt es) um zu erkennen, dass die Veränderungen hier statt gefunden haben wegen der vom Herausgeber beliebten Ausschmückung durch Druckerzugaben, wie Bordüre und Pilastereinfassungen sind. Diese stammen aus dessen Atelier, und haben mit Tizian und seiner

Aufzeichnung Nichts zu schaffen. Im Uebrigen ist aber die Vorstellung, im Ganzen allerdings dieselbe geblieben, und der Zug der Personen, so weit sie überhaupt vorhanden sind, im wesentlichen treu copirt. Im Einzelnen finden freilich auch manche Abweichungen in der Zeichnung statt, in Gesichtern, in Ausdruck u. s. w. und auch wieder nicht zum Vortheil dieser Ausgabe. Gleichwohl behält sie noch immer genug des Ursprünglichen, was nicht so leicht zu verwischen war, und macht, obwohl das Missverhältniss zwischen den Personen und ihren Attributen von vorn herein für das Auge des Beschauers (auch nicht bloss im Vergleich mit der anderen Ausgabe, sondern absolut) ein auffallendes ist, doch immerhin noch einen prächtigen Eindruck, welcher freilich einentheils durch die breite, reiche Bordüre, andererseits durch die Ausfüllung aller und jeder Zwischenräume durchIn schriften, allzu überladen erscheint im Totaleffect.

Der Ausschnitt dieser Ausgabe ist ebenfalls sehr malerisch; dabei fest, sicher und von tüchtiger Breite; jedoch nicht in dem Grade der vorigen, und nicht so keck und characteristisch behandelt. Die Schnittmanier ist vom Anfang bis zu Ende gleichmässig, und geübt, ohne viele Kreuzungen, welche nur in den dichten Schatten erscheinen. Die Hauptcontouren sind nicht so breit. Einzelheiten, wie Gesichtstheile, Augen, Ohren, Mund, Hände, Füsse haben hier vielfach und im höheren Grade den nämlichen Ductus nach des Formschneiders Eigenthümlichkeit und Routine. Von den kleinen Ausfüllungen und Nothbehelfen des Vordergrundes ist hier wenig zu sehen, da die untere Einfassungslinie der Blätter zu nahe an die Füsse der Personen gebracht ist; sonst haben dieselben noch den Character der lombardisch-venetianischen Formschneiderschule. Hand und Messer des Ausschneidenden sind mit Aplomb, auch mit Fleiss und Sorgfalt verfahren; nur auf dem siebenten mit C. bezeichneten Blatte, Li apostoli, fällt die Kürze der Figuren, die Grösse ihrer Köpfe und plumpere Modellirung der Gestalten auf. Das feine Gefühl, welches den übrigen Theil der Zeichnung auszeichnet, wird hier mehr vermisst, und ist fast anzunehmen, dass das Blatt von einem Gehülfen ausgeführt wurde. Einer andren Ausgabe kann es nicht etwa entnommen sein, da es zu keiner passen würde, schon wegen der verschiedenen Abtheilung nicht. Bei Allem endlich, was der Aufzeichner dieser Ausgabe nicht treu nach dem Original copiren konnte, hat derselbe kein Meisterstück gemacht, und war offenbar kein guter selbstständiger Zeichner. Beide Engel, welche er der Bordüre wegen zu veränderu gezwungen war, dann das Skelett. welches er hinzufügte, und anderes, sind schlecht gezeichnet.

Der Formschneider dieser Ausgabe hat sich durch seine aus der Platte geschnittene Adresse als Drucker auf dem Täfelchen des ersten Blattes (I) bezeichnet. Es ist Luca Antonio de Giunta

oder Zonta, von welchem wir aus dieser Zeit nicht bloss eine Menge Büchervignetten, sondern auch grosse, ganz ähnlich geschnittene Blätter besitzen. Da er ein berühmter Drucker und Verleger war, so bezeichnete er sich vorzugsweise als solcher: Aput — impreso. Ohnehin ist seine Bezeichnung auf Formschnitten sehr verschieden, wie denn die Weise fast aller Künstler jener Zeit darin eine capriciöse war. Dies haben wir schon bei dem de Barbary der ersten Ausgabe gesehen; wir finden es bei Nicoleto da Modena, bei Vavassore, und vielen Anderen, die oft kaum eine Arbeit wie die andere, immer aber alle in ähnlicher Weise, die ihren Namen verräth, bezeichneten. Ebenso ist es mit Giunta der Fall; seine Holzschnittcopie der Gladiatoren des Pollajuolo hat er bezeichnet: Opus Lucê Florentini; die heilige Catharina von Alexandrien: opus. Luce. Âtonii. V. F. Ebenso mannigfaltig, aber alle einander sehr ähnlich, sind seine Monogramme. Auf dieser Ausgabe des Triumphes Christi hat er seinem Vornamen: den Namen seines Vaters hinzugefügt, Robertii, Sohn des Robertius; dieser kommt sonst nicht vor, da er sich sonst immer statt dessen mit Fiorentino bezeichnet. Allein dies darf uns nicht wundern, und kommen ähnliche Beispiele mehrfach vor, z. B. das des viel älteren römischen Druckers und Formschneiders Simone de Luca, der sich nur einmal auf einer Bücherausgabe Simone Nicolai nennt. Für den Giunta aber passt die ganze Ausstaffirung dieser Ausgabe in ächter Druckermanier mit Bordüre und Inschriften nicht nur vollkommen, sondern auch die Behandlung des Schnittes selbst ganz und gar. Durch jene brillante Ausstattung aber dachte er wohl die ältere Ausgabe vergessen zu machen. Auch die Namenbezeichnungen in venetianischer Mundart und die unorthographische Schreibart derselben, passt recht eigentlich auf Giunta. Die Bordüre übrigens und die Pilaster stammen jedenfalls auch aus seinem Atelier, wenn auch ihr Monogramm V.Y.h nicht zu entziffern ist. Vielleicht könnte man es auf Johann Hamann von Landoja (Landau, nicht Zandoja, wie Zani und Brulliot schreiben) dictus Hertzog, deuten, der ein Gehülfe und Mitarbeiter Giunta's war, wie aus Titeln von Bücherausgaben, die letztrer illustrirte, hervorgeht. Alle diese Drucker aber waren der Zeit mehr oder weniger auch Holzschneider, wenigstens für Buchstaben und Druckverzierungen, wenn auch nicht immer alle für eigentlich künstlerische Darstellungen. Der Styl der Bordüre und der Pilaster besonders ist übrigens nicht der specifisch-venetianische, wie er vor allen Anderen von Zoan Andrea zum Muster ausgebildet wurde, sondern erinnert an die deutschen Meister, z. B. Burgkmair, der auch in Venedig war.

Diese Ausgabe muss um 1510, spätestens 1515 erschienen sein, wo Giunta in der Periode seiner Kraft und Blüthe war.

Ein vollständiges, schönes Exemplar dieser Ausgabe befindet

sich in Gotha in der Sammlung des Friedensteins, wo es mir durch die Gefälligkeit des Herrn Professor Schneider zugänglich wurde. Derselbe hatte nach der Hand sogar die grosse Güte, selbst eine ächt künstlerische Durchzeichnung davon für mich anzufertigen, für welche Bemühung ich ihm zu bestem Danke verpflichtet bin. Zugleich erfülle ich hier die Pflicht, demselben Mittheilung von meiner Beurtheilung der Ausgabe und meiner Ansicht von ihrem Verhältniss zu den anderen Ausgaben zu machen, eine Schuld, welche, nur zu lange verschoben, ich brieflich nicht wohl erledigen konnte.

Bei Sternberg (Catalog, No. 2270) kamen 2 Blätter dieser Ausgabe, das erste (I) mit den ersten Eltern und der Adresse, und das zweite (H) mit den Propheten vor.

Dritter Ausschnitt.

Besteht aus 5 Blättern, welche zusammen 98 Zoll breit sind, nämlich:
Das erste Blatt (rechts) 19 Zoll 4 Linien breit.
Das 2. Blatt 20 Zoll breit.
Das 3. Blatt 20 Zoll 2 Linien breit.
Das 4. Blatt 20 Zoll 1 Linie breit, und
Das 5. Blatt 19 Zoll 8 Linien breit.

Die Höhe des Frieses ist 14 Zoll 4 Linien, inclusive der starken Einfassungslinien, welche zusammen fast 4 Linien Breite ausmachen. Eine solche aber hat jedes Blatt nicht bloss oben und unten, sondern auch seitlich, rechts und links.

Die einzelnen Blätter sind nicht numerirt, weder durch Buchstaben noch durch Zahlen.

Je ein Blatt dieser Ausgabe deckt ganz genau zwei Blätter der ersten Ausgabe, woraus die Eintheilung der Vorstellung für alle 5 erhellt.

Es findet sich keine Bezeichnung, weder des Erfinders der Vorstellung, noch des Ausschneiders der Ausgabe. Das Papier der Abdrücke zeigt das Wasserzeichen der Armbrust in einer Rundung von 1 ½ Zoll Durchmesser.

Oben ist die Ueberschrift: Triumphator mortis Christus, in grossen lateinischen Buchstaben, welche aus den Platten geschnitten sind und, weit aus einander gezogen über die ganze Vorstellung, in deren Zwischenräumen hingehen.

Die Fahnen der Sybillen u. s. w. haben ebenfalls Inschriften, und zwar auch in grossen (aber kleineren als jene) lateinischen aus der Platte geschnittenen Buchstaben:

Zwischen den 2 ersten Fahnen: Phrigia trram tremas | fatieus: infer | os adaperiet in 3 Reihen unter einander;

Auf der dritten Fahne: Samia | manu. facta | deorum. si | mulacra comburiin | tur, in 6 Linien unter einander;

Auf der vierten Fahne, über der dritten: Delphica. idola | corrumpent | mortales | adventu | magni dei | in 5 Linien;

Auf der fünften Fahne: Sibilla erithbr | ea grave servitu | tis jugum tollet | et in pias lege, in 4 Linien;

Auf der siebenten Fahne: Sibilla cu | mea a sum | mosole | egresio | ejus, in 5 Linien;

Auf der grossen Schriftrolle des Propheten Jesaias: Ecce veniet. qui | regat. populum | . israel., in 3 Linien.

Ueber dem nächstfolgenden Propheten: Balaam | prophe | ta in 3 Linien.

Auf dem mittelsten, dem dritten Blatte sind Kreuz und Fahne oben 1 Zoll abgeschnitten durch die obere Einfassungslinie, weil sie sonst über die Höhe des Ganzen hinausgehen würden.

Die Zeichnung dieser Ausgabe deckt in allen Theilen genau die der ersten Ausgabe. Nach dieser treu durchgezeichnet kann sie nicht sein, da sie sonst müsste gegenseitig ausgefallen sein. Dieser Ausschnitt muss also nach einem auf die Holzplatten gemachten Contredruck der ersten Ausgabe gemacht worden sein. Denn Alles und Jedes kommt in den Raum- und Grössenverhältnissen der Figuren auf das Genauste auf dasselbe hinaus. Auch Geist und Auffassung sind dieselben. Im Einzelnen dagegen sind gleichwohl Differenzen und Abweichungen mancher Details vorhanden, und gerade genug, um die Annahme, dass dies etwa Abdrücke der alten Platten erster Ausgabe sein könnten, vollständig und mit Sicherheit abweisen zu können (abgesehen von den in die Platten geschnittenen Inschriften). In der Modellirung der Gestalten, dem Ausdruck der Gesichter, in den Linien und der Zeichnung der Gesichtstheile, in Verzierungen der Gewänder und andern Nebendingen, sind characteristische Unterschiede bemerkbar, welche auch nicht etwa von Restaurirung der alten Platten herrühren können; ebenso in der freien und luftigen Etalage der Fahnen u. s. w., deren Contouren mehrmals erheblich abweichen. Auch die mehr erwähnten Ausbilfen und zufälligen Nothbehelfe des Vordergrundes sind an den meisten Stellen freilich vorhanden, doch erheblich variirt und meist gerundeter, auch nicht ganz so zahlreich und mannigfaltig. Doch sind sie noch immer im Charakter und Styl der ältern venetianischen Formschneiderschule. Auch der Unterschied in der Manier des Ausschnitts ist reheblich genug. Im Wesentlichen ist freilich der alte Styl und die ursprüngliche Behandlung beibehalten, und die Contouren wie die Ausführung der Schattenschnitte tragen denselben Character malerischer Breite und grossartiger Kühnheit, wenn auch die g a n z e Saftigkeit des Schnitts und die ursprüngliche Kraft nicht erreicht ist. Die malerische Wirkung des Ganzen ist dieselbe nahezu, aber die eigenthümliche Derbheit und kecke Unbekümmertheit des ersten Ausschnitts ist hier doch gemässigt durch die

technisch grössere Vervollkommnung eines geübten Formschneiders. Styl und Manier des letzteren sind eben geübter, sorgfältiger, gerundeter; sie sind auch in allen Theilen der Vorstellung mehr gleich, und zeigen die Routine eines Meisters von Holzschneider in der Sicherheit der Ausführung von Schraffirungen, Strichlagen und Schattenbehandlung. Dadurch ist der ursprüngliche Geist der Zeichnung nichts weniger als verwischt; vielmehr erscheint derselbe hier in weit höherem Grade wieder, wie in der zweiten Ausgabe, und erreicht beinahe den Grad des ersten Ausschnitts. Von demselben unterscheidet sich diese Ausgabe allein durch die Technik der Messerführung; besonders in den drei ersten Blättern zeigen sich Kreuzlagen des Schraffirs, welche aber weit regelrechter behandelt sind, wie die der letzten Blätter erster Ausgabe.

Die Zeit des Erscheinens dieser Ausgabe muss ihrer Behandlung nach ziemlich gleichzeitig mit der vorigen, oder wenig später sein, etwa 1515.

An und für sich würde nichts im Wege stehen, diese Ausgabe für den Ausschnitt der Aufzeichnung Tizian's auf die Holzplatten anzusehen, wenn wir nicht die beschriebene erste Ausgabe hätten, welche offenbar älter ist, wie aus der ganzen Behandlung hervorgeht, und welche auch noch charakteristischer ist für des Meisters Styl und noch ursprünglicher im Wiedergeben des Geistes desselben. Wir haben es hier also mit einem Copisten zu thun, und zwar mit einem sehr geschickten und sehr geübten Copisten. Als solcher ist aber aus dieser Zeit nur ein einziger Formschneider bekannt, von dem es uns ohnehin sehr Wunder nehmen müsste, wenn er bei seiner grossen Thätigkeit und Industrie sich nicht an den Tizianischen Triumph gemacht hätte. Es ist dies Giovanni Andrea Vavassore detto Guadaguino, den Giunta's Triumph zweifelsohne nicht schlafen liess. Auf ihn passen sämmtliche Criterien dieses Ausschnitts in ganzem Maasse. In den Jahren 1515—1520 gerade war dieser Künstler, ein rein technischer Holzschneider, welcher schöne Copien nach Dürer und Marcanton fertigte, auf der Höhe seiner Wirksamkeit und Kraft, und wenn auch viele seiner grossen Blätter etwas später fallen, so haben wir doch auch deren schon aus dieser Zeit, z. B. seine Copie des Prospects von Venedig, ebenfalls nach Jacopo de Barberi's Ausschnitt gemacht. Und dann hat Vavassore in dieser Periode gerade Vieles für den Venediger Verleger und Kunsthändler Gregorius de Gregoriis geschnitten, besonders Vignetten für Bücherausgaben, und diese Copie des Tizianischen Triumphes ist ebenfalls wahrscheinlich für denselben gefertigt, wie aus der zweiten Abdrucksgattung dieser Ausgabe mit jenes Verlegers Adresse (siehe unten) hervorgeht. Dies ist eher wenigstens anzunehmen, als dass Gregorius die Platten nach der Hand acquirirt habe. Für Gregorius aber hat in diesem Jahre kaum ein andrer Formschneider,

als Giunta und Vavassore Etwas geliefert, und Giunta hat seine eigne Behandlung des Triumphes selbst herausgegeben. Es bleibt also Niemand als Vavassore für diese dritte übrig.

Denn was die eigentlichen Tizianischen Schüler betrifft, welche in Holz geschnitten haben, den Domenico dalle Greche, Nicolò Boldrini, Giuseppe Scolari und Francesco Denauto, so sind sie sämmtlich für die Entstehungszeit auch dieser Ausgabe zu spät. Freilich spricht Baseggio (Intorno tre celebri intagliatori in legno. Bassano. 1844. pag. 29.) von einigen Blättern des Tizian'schen Triumphes, welche Inschriften in römischen Buchstaben tragen, und welche er dem Boldrini zuschreibt. Dies ohne sie genauer zu beschreiben, da ein vollständiges Exemplar ihm fehlt, und nur mit Angabe der Höhe von 14 Zoll 5 Linien. Dies werden wahrscheinlich Blätter dieser hier besprochenen dritten Ausgabe sein, der einzigen, welche mit bloss lateinischen Buchstaben der Inschriften vorkommt. Da aber Baseggio die übrigen Ausgaben des Triumphes nicht erwähnt, noch deren Ausschneider, so ist auch diese seine Notiz hinsichtlich des Boldrini, der viel später thätig war, als diese 3te Ausgabe erschienen ist, von geringer Bedeutung. Die Arbeit des Holzschneiders ist hier denn doch eine viel frühere als die des Boldrini in allen seinen vielen bekannten Blättern; eher hat sie noch Manches von der eigenthümlichen Manier des Domenico dalle Greche. Aber diese Formschneider konnten unmöglich schon 1515 die Geschicklichkeit und Geübtheit besitzen, welche zur Ausführung dieser dritten Ausgabe nöthig war. Domenico Compagnola war wohl so zeitig als Holzschneider vielleicht thätig, seine Weise ist aber eine so unregelmässige, flotte und oft wilde, dass auch von ihm dieser Ausschnitt des Triumphes schwerlich herrühren möchte. Tizian's vollendeter Nachahmer, Johann von Calcar, der für einen Formschneider ist gehalten worden, (aber Vesal's anatomische Tafeln sind wohl bloss von ihm aufgezeichnet), arbeitete ebenfalls erst später; frühstens 1530 hätte er als Formschneider, wenn überhaupt, thätig sein können. Andre derzeit in Venedig wirksame Holzschneider für Bücherillustrationen, wie die Drucker Tacuini und die Sessa und de Soardis, waren in der Technik nicht so weit vorgeschritten, um ihnen den Triumph beilegen zu können; und was endlich den Ugo da Carpi betrifft, welcher schon 1518 Clairobscür's geschnitten hat, so ist es überhaupt fraglich, ob derselbe, ehe er nach Rom ging und dort anfing sich der Imitation Raphael'scher Handzeichnungen zu widmen, in Venedig als eigentlicher Holzschneider thätig gewesen ist. Wenigstens sagt er selbst in seiner Supplik an den Senat der Republik vom Jahre 1518, worin er um Schutz nachsucht für seine neue Erfindung, Helldunkel durch mehrere geschnittene Holzplatten zu drucken, dass er lange Zeit, und zwar während seiner ganzen Jugend, zu Venedig die Profession als „intagliatore

de figure de legno" betrieben habe (Gualandi, memorie e note di Ugo da Carpi. Bologna. 1854. pag. 22.) Danach scheint es beinahe, als ob er vor seiner Erfindung des Clairobscürs ein Bildschnitzer, und kein Formschneider gewesen wäre. Und das würde damit übereinstimmen, dass wir gar keine venetianische Formschnitte, und überhaupt Nichts vor 1518 und vor Rom von ihm Gefertigtes kennen, und auch mit dem nicht in Abrede zu stellenden Umstand stimmen, dass Ugo immer im Ganzen ein wenig sicherer Zeichner blieb und — bei aller seiner Geschicklichkeit im Clairobscür-Druck und seinem hohen Talent Raphael's Geist in seinen Imitationen wiederzugeben — auch kaum ein technisch so geübter routinirter Holzschneider gewesen ist, wie die Ausführung dieser Ausgaben des Tizian'schen Triumphes in reinem Formschnitt erheischten.

Von diesem dritten Ausschnitt des Triumphs giebt es zweite Abdrucke mit der Addresse des Gregorius de Gregoriis und der Jahreszahl 1517, wodurch die Entstehungszeit des Vavassorischen Ausschnitts ungefähr festgestellt wird. Von jenem venetianischen Verleger, welcher um die Holzschneidekunst, wie früher mit seinem Bruder Joannes zusammen, so damals allein, die grössten Verdienste hat, sagt Zani (Enc. met. T. I. vol. 10. pag 284. No 38) sehr wahr: die Formschnitte, welche mit seiner Addresse bezeichnet vorkommen, sind — gerade wie die mit seinem Druckerzeichen G. G bezeichneten Bordüren in Zoan Andrea's Geschmack — zu verschieden und zu ungleich an Behandlung des Schnittes und an Güte, als dass sie alle von demselben Holzschneider herrühren könnten; er war also nur ihr Verleger. Als solcher hat er freilich grosse Verdienste um die Formschneidekunst, von der er schöne Werke veröffentlichte.

Diese (vierte) Ausgabe des Gregorius von Tizian's Triumph ist also bloss späterer Abdruck der Platten des Vavassore, also ebenfalls auf 5, ganz ebenso grossen Blättern abgedruckt, und trägt auf dem fünften Blatte die Inschrift: Gregorius de Gregoriis excusit 1517 in grossen lateinischen Buchstaben, die mit beweglichen Lettern aufgedruckt, nicht aus der Platte geschnitten sind. Heinecken (a. a. O. Tom. XX Folio 44.) sagt: „Gregorius de Gregoriis excussit. En 5 grandes pièces 1517 en largeur."

Zani (Enc. met. part. I. vol. 10. pag. 284. Note 38) sagt von dieser Ausgabe: „da una mano maestra."

Schon der Umstand, dass die Addresse nicht aus der Platte geschnitten, sondern aufgedruckt ist, beweist, dass sie die eines Verlegers ist, nicht die eines Holzschneiders. Auch hat Gregoriis nicht in Holz geschnitten, wenigstens keine künstlerischen Darstellungen, höchstens vielleicht Bordüren. Jenes Criterium ist immer sicher; ebenso wie das Gegentheil, der aus der Platte ge-

schnittene Name, für den Holzschneider beweist; z. B. auch die aus der Platte geschnittene Addresse: Aput Luce Antonii u. s. w. auf der zweiten Ausgabe des Triumphs für den Formschneider Lucantonio Giunta.

In dieser Ausgabe, den späteren Abzügen der Platten des dritten Ausschnitts, sind Ausbröckelungen, kleine Plattensprünge und Restaurationen zu bemerken, aber noch kein Wurmfrass. Die Abdrücke sind also viel geringer, als die ohne Gregoriis Addresse. Die aus den Platten geschnittenen Inschriften der Vavassorischen Ausgabe sind hier, wahrscheinlich weil sie zu sehr gelitten hatten und ausgebröckelt waren, von Gregoriis ganz herausgenommen, und durch aufgedruckte Inschriften in kleinen lateinischen runden Lettern ersetzt. Ebenso ist die grosse Ueberschrift der Platten ersten Zustandes herausgeschlagen, und statt deren ein längre, ebenfalls mit kleinen lateinischen Lettern den Abdrucken aufgedruckt worden. Sie lautet in den Zwischenräumen, zwischen den Gegenständen oberhalb der Figuren hinlaufend, folgendermassen: Triumphatorem mortis Christum eterna pace terris coelique janus bonis omnibus adaperti tanti beneficii memores deducentes divi canunt. (Murr, Journal. tom. V. pag. 20.)

Nach der Herausgabe dieser Abdrucksgattung tritt eine längere Pause ein, während der ich keine neue Behandlung des Tizian'schen Triumphs in Holzschnitt kenne. Möglich, dass Baseggio Recht hat, welcher eine solche bei Boldrini No. 5 als von diesem Holzschneider (a. a. O.) erwähnt, aber nicht beschreibt. Schon aber wurde oben gesagt, dass seine Blätter wahrscheinlicher solche der dritten beschriebenen Ausgabe des Gio. Andr. Vavassore sind. Ein Boldrinischer Schnitt müsste aus der Mitte des 16. Jahrhunderts stammen. Bekannt, und vor allen der bekannteste, ist erst wieder der spätere des Andrea Andreani.

Vierter Ausschnitt

des Triumphes Christi, welcher nicht vor 1580 kann gefertigt sein.

Derselbe unterscheidet sich schon auf den ersten Blick von allen übrigen dadurch, dass der Zug anders herumgeht, nämlich von rechts nach links.

Er besteht aus 8 Blättern, die also wieder anders abgetheilt sind, nämlich:

Das 1. Blatt (links, A) 9 Zoll 2 Linien breit, geht bis hinter Noah,
Das 2. Blatt (B), 10 Zoll 3 Linien breit, bis hinter David,
Das 3. Blatt (C) 14 Zoll 4 Linien breit, bis vor Jesaias,
Das 4. Blatt (D) 14 Zoll 3 Linien breit, bis vor den Triumphwagen,
Das 5. Blatt (E) 9 Zoll 10 Linien breit, bis hinter denselben,
Das 6. Blatt (F) 15 Zoll 5 Linien br., bis hinter den Apostel Johannes,
Das 7. Blatt (G) 14 Zoll breit, bis hinter den heiligen Georg, und
Das 8. Blatt (H) 9 Zoll 10 Linien breit, bis an's Ende.

Das Ganze ist zusammen 96 Zoll breit, und 14 Zoll 4 Linien hoch.

Die Blätter sind in der Reihenfolge von links nach rechts mit Buchstaben, A—H bezeichnet, welche aus den Platten geschnitten sind.

Diese Aufzeichnung bietet wieder Verschiedenheiten in den Details, welche in keiner der früheren Ausgaben vorhanden sind. Der Engel an der Spitze des Zuges hat hier natürlich das Kreuz in der Linken, die Landschaft zu Anfang ist im Wesentlichen die Aeltere, die Taube auf der Arche sitzt in der Mitte, die Fahnen der Sybillen sind freilich die grossen, aber doch anders in der Entfaltung, das Schriftband des Jesaias ist viel schmaler. Der Christus hat einen Heiligenschein, und einen Stab in der Linken, der Erdball, auf dem er sitzt, keine Sterne, das Lamm in Glorie des Johannes des Täufers ist zu einem einfachen Kreuz geworden; es fehlen sämmtliche Wolken; die Attribute und Nebendinge über den Personen sind vereinfacht, das grosse Kreuz verkleinert, ebenso einige Lanzen u. s. w. Letzteres aber nicht in dem Grade, wie in der zweiten Ausgabe, der des Zonta, und auch wieder in ganz anderer Weise. Natürlich fehlen das Skelett und die Glorie um den Christus ebenfalls. Ueberhaupt macht diese Aufzeichnung den Eindruck grösserer Einfachheit. Die untere Einfassungslinie der Blätter ist auch hier sehr nahe an die Füsse der Personen gestellt. Hinter dem Triumphwagen findet im Wesentlichen dieselbe Zusammenschiebung der Figuren statt, wie auf Zonta's Ausgabe, und ebenso ist fast dieselbe Lücke, resp. Veränderung, vorhanden zwischen den Aposteln und den Märtyrern, nur dass hier der Johannes zum Theil hinter seinen Vormann gestellt ist, und noch andere Abweichungen stattfinden: im Ganzen fehlen hier 7 Bischofsmützen an dieser Stelle. Der linke Fuss des S. Christoph ist auf dieser Ausgabe ganz verkürzt dargestellt und das Bein von hinten gesehen. Am Schluss sind aber die beiden heiligen Frauen wieder vorhanden, und das Portal der Ausgabe des Zonta fehlt ebenfalls. Das Blatt mit den Aposteln zeichnet sich aber auch hier wieder durch etwas kurze Gestalten mit starken Köpfen unvortheilhaft aus. Die Aufzeichnung ist also mit einem Worte keine der beiden vorigen, sie hat von beiden Etwas und auch wieder noch andres nicht Dagewesenes. Sie kann also nach keiner der vorigen Ausgaben gemacht worden sein, und tritt deshalb die Vermuthung nahe, dass Baglioni Recht hat, welcher express sagt, dass Andreani den Triumphus Christi nach einem Fries geschnitten habe, der in einer Säulenhalle zu Padua al fresco gemalt war.

Was die Einzelheiten der Zeichnung der Figuren, ihre Modellirung, Ausdruck der Gesichter u. s. w. anbetrifft, so sind dieselben alle sehr verschieden von den älteren Ausgaben, und durch-

weg weit geringer. Der Geist des Erfinders ist hier schon vielmehr verwischt, und wenn gleich sich ja die ganze Composition durch ihren hohen Styl und prächtiges Vorkommen als Tizianesk noch hinlänglich manifestirt, so ist das Detail doch sehr verallgemeinert und erreicht auch in der Gesammtwirkung nicht die hohe Stufe der Meisterschaft, wie sie sich in den ältern Ausgaben, auch bei Zonta, präsentirt. Namentlich ist die Modellirung einzelner Personen, noch mehr aber Gesichtszüge und Ausdruck derselben mehrfach ein ganz andrer geworden, wie der ursprüngliche; freilich noch immer ein würdiger und edler geblieben, aber nicht derselbe. Das Charakteristische fehlt in vielen Stücken, und Manches ist weniger anmuthig, Einiges selbst hausbacken geworden.

Der Ausschnitt dieser Ausgabe ist ganz in Andreani's Weise, welcher denselben bald nach 1580 gemacht haben wird, als er sich in Rom aufhielt. Ueber seine dortige Thätigkeit kennen wir am wenigsten, und doch muss dies Werk aus seiner früheren Zeit herrühren, da es in einfachem Formschnitt behandelt ist, und der Künstler später nur Clair-obscur's fertigte. Seine Geübtheit in Handhabung des Schneidemessers ist freilich schon keine geringe mehr, aber das Eindringen in die Intentionen des Erfinders ist auch nicht bedeutend. Die Schnittmanier ist natürlich eine andere, als die der alten Ausgaben, sie hat nicht den Saft und die Kraft derselben, ist dafür aber sehr egal und ordentlich, auch sorgfältig und in den Schatten vielfach gekreuzt. Die ganze Mache ist natürlich die der späteren Holzschneider, welche technisch, wenn man will, weiter waren und eine bessre Schule durchgemacht hatten, wie die Alten. Die kleinen Nebendinge am Boden des Vordergrundes sind natürlich ganz anders, und nicht mehr die alten in der Weise der lombardisch-venetianischen Formschneiderschule vom Anfang des Jahrhunderts. Es sind ihrer viele, fast zu viele, sie sind erweitert und complicirter in jeder Hinsicht, zu Pflanzen, Blumen u. s. w. geworden. Auch in der Weglassung der Inschriften auf dieser Ausgabe zeigt sich der veränderte Geschmack der Zeit.

Denn es kommen auf diesem Ausschnitt gar keine Inschriften vor, weder aufgedruckte, noch aus der Platte geschnittene, ausgenommen auf dem Schriftbande des Jesaias Unleserliches. Aber die erste Platte (A) hat links unten auf einem viereckigen Papier die Bezeichnung: Titian. inven. (in grossen lateinischen Buchstaben) Andreas Andrianus fecit et dicauit D. Jacobi ligotiae pic. mag. duc. Etruriae. (in kleinen lateinischen Buchstaben) Romae (grosse lateinische Buchstaben). Ohne Datum. Diese Inschrift ist aus der Platte geschnitten.

Heinecken (a. a. O.) scheint diese Andreanische Ausgabe zu meinen, wenn er sagt: „on l'a encore avec une dédicace au Guide.“ Wahrscheinlich hat er den Guido Reni verwechselt mit Jacopo

Ligozzi, dem toskanischen Hofmaler, welchem Andreani sein Werk widmete. Denn Ausgaben mit Dedication an Guido sind sonst nicht bekannt.

Diesen Formschnitt des A. Andreani hat Bartsch, vol. XII. V. 9.

Nach Artaria lassen sich 3 Abdrucksgattungen desselben unterscheiden: die erste hat die angegebene Dedication an Jacopo Ligozzi. Die Striche sind rein und scharf.

Die zweite hat die Tafel mit der Inschrift herausgenommen und an deren Stelle einen leeren Raum. Der Stock B ist neu, ohne Zweifel von Andreani ersetzt; die andern Stöcke sind noch nicht wurmstichig.

Der dritte Druck hat auf den leeren Raum der weggenommenen Schrifttafel die Addresse gesetzt: Calisto Ferrante Formi. Romae 1608, und zwar ist diese mit grossen lateinischen Buchstaben hinaufgedruckt in 5 Reihen unter einander. Andreani's Stöcke müssen also in Rom geblieben sein. Die Stöcke sind hier bereits wurmstichig, ausgenommen der Stock B.

1836 hat Robert Theer zu Wien diesen Andreanischen Formschnitt in Lithographie copirt, gleichseitig, und im Ganzen treu, nur dass der Effect hier noch ungleich magerer und oberflächlicher ausfällt. Auch fehlt es dieser Behandluug an Kraft. Die Copie ist auf dem ersten Blatte mit ebensolcher Schrifttafel versehen, worauf steht: Titian. inven. (in grossen lateinischen Buchstaben) nach Andreas Andrianus Holzschnitt lith. Robert Theer 1836. Wien. Die Copie ist gemacht nach dem Exemplar Andreani's der ersten Druckgattung in der Wiener Hofbibliothek. Ein Exemplar zweiter Druckgattung ist im Cabinet zu München.

Von dem dritten Ausschnitt des Triumphes, dem des Vavassore, war ein Exemplar in meinem Besitz; dasselbe ist mir leider bis auf das zweite Blatt, Sybillen und Propheten, abhanden gekommen.

Von der spätern Ausgabe desselben Ausschnitts, mit Gregoriis' Addresse, habe ich vor Jahren ein Exemplar gesehen; mein Gedächtniss und meine Notizen lassen mich aber im Stich hinsichtlich des wo.

Zum Schluss mögen hier noch einige Behandlungen der Vorstellung dieses Triumphs in Kupferstich erwähnt werden:

J. Th. de Bry hat die Vorstellung des Tizian, etwa um 1590, gestochen, von links nach rechts und sehr fein, mit der Inschrift: Christi Triumphus, und vielen Ueberschriften. Das Blatt ist 14 Zoll breit und 2 Zoll 9 Linien hoch; ohne Tizian's Namen. Bei aller Nettigkeit der Ausführung ist Styl und Charakter des Meisters ganz verwischt, und die Zeichnung ziemlich in's Niederländische übersetzt worden. Ausser langen Explicationen hat de Bry einen Tempel hinzugethan, aus dem der Zug kommt.

Ebenso hat ein älterer deutscher Kupferstecher, vielleicht Aubry, im siebzehnten Jahrhundert dieselbe Vorstellung des Tri-

umphes schlecht gestochen und in 2 Theilen unter einander abgedruckt, mit vielem deutschen Text dazwischen. Das Blatt, oder richtiger die Vorstellung, ist etwa 1 Fuss hoch und 1½ Fuss breit. Hier ist natürlich, vom Gange der Composition abgesehen, alles Tizian'sche verschwunden. Andrea Zucchi hat die Vorstellung ebenfalls gestochen, in quer Folio. Noch führt Heinecken (a.a.O.) an: Autre estampe du même triomphe par J. B. Fontana.

Endlich sind vielleicht 2 Gruppen des Triumphes in Holzschnitt frei nachgeahmt worden vom Meister H H III. X. X. welchen Bartsch (vol. VII. pag. 549 und 550) beschreiht als umgekehrt N. H. 1524 und einen deutschen Holzschneider nennt, der nach Holbein arbeitete, während ihr Malaspina für einen Italiener hält. Es ist dies das erste Blatt: Adam, Eva, Noah, Moses, Abraham und David, hoch 17 Zoll 8 Linien, breit 12 Zoll 9 Linien. War auch bei Winkler, II. 5068. Das zweite Blatt sind die Heiligen: Johannes der Täufer und der Evangelist, Petrus, Andreas, S. Christoph, ebenso gross. Das erste dieser Blätter hat die Jahreszahl 1524. Die Copien sind aber sehr frei, die Composition zusammengeschoben; indess der Styl der Figuren hat allerdings Analogie mit dem ursprünglichen Typus der Tizianschen Gestalten aus dem Triumph des Glaubens. —

Anzeige.

Als der unermüdliche Herausgeber des unter vorstehendem umfänglichen Titel bezeichneten Werkes am Schlusse seines in 16 Jahren zu einem Riesenwerk angewachsenen „Neuen allgemeinen Künstlerlexikons“ stand, musste sich ihm wohl der Wunsch aufdrängen, den ausserordentlichen Reichthum von Materialien, welchen die Forschung der letzten Jahre ihm zugeführt, und dessen Verwendung der unerbittlich an den Buchstaben gefesselte Gang des Lexikons nicht mehr gestattet batte, in einer für sein grosses Werk fruchtbaren Weise zu verwerthen. Es war daher ein glücklicher Gedanke, in der Gestalt eines Monogrammenlexikons das zusammenzufassen, was in Nagler's Händen in umfänglicherem Maasse als wohl je bei einem Kunstforscher aus allen Quellen sich vereinigt hatte; ein glücklicher Gedauke um so mehr, als gerade die bedeutendsten kunsthistorischen Arbeiten während des Erscheinens der zweiten Hälfte des Lexikons zum Abschluss gelangt und dadurch die letzten Bände zu ihren Vorgängern in ein unverhältnissmässig hevorzugtes Verhältniss getreten waren. Dem Monogrammenlexikon ist dieser Stoff-Reichthum nun in einer Weise zu Statten gekommen, dass es unmöglich ist, sich einer aufrichtigen Bewunderung zu enthalten, sowohl unserer deutschen Kunstwissenschaft, wie des beharrlichen und von ungeschwächter Begeisterung für seine Arbeit erfüllten Verfassers. — Das System Nagler's für die Anordnung der Monogramme, ist ein sehr glückliches und anschauliches, indem er von dem am weitesten links oder, bei senkrechter Uebereinanderstellung am tiefsten stehenden Buchstaben aus, und nach rechts und oben fortschreitend, dieselben dergestalt ordnete, dass innerhalb der einzelnen Buchstaben des Alphabets zuerst die grossen gothischen, dann die stehenden und geneigten römischen, zuletzt die modernen cursiven folgen, an welche sich die Minuskeln in gleicher Ordnung anschliessen. Die sehr gründlich geschriebene Einleitung enthält eine vollständige Bibliographie der Monogrammenkunde, und man kann nicht anders, als mit einem ehrfurchtsvollen Schauder den ausführlichen Bericht über siebenzig bisher erschienene Werke dieses Fachs überblicken, deren ferneres Studium in Bezug auf Monogramme durch Nagler für die Zukunft glücklicherweise überflüssig geworden ist. — Nicht in gleichem Maasse, wie bei der Uebersichtlichkeit des Systems und der Gründlichkeit der Studien, kann ein näherer Einblick in die Form des Werkes den Ausspuch unbedingter Anerkennung nach sich ziehen, da der bedeutende Umfang des ersten Bandes (74 Bogen compressesten Druckes) allerdings die Furcht rege macht, den Gebrauch des Werkes durch unnöthige Voluminosität erheblich beeinträchtigt zu sehen. Einestheils stehen in der That die von Nagler gebotenen Fortsetzungen der auf dem Titel bezeichneten Werke von Bartsch u. A., die Ergänzung des Künstlerlexikons und die raisonnirenden Verzeich-

nisse der Werke anonymer Meister in so naher Beziehung mit den Grenzen eines reinen Monogrammenlexikons, dass sie bei der Bearbeitung desselben gewissermaassen von selbst mit entstehen mussten, anderntheils glauben wir aber doch, dass es im Interesse des Werkes gelegen hätte, wenigstens die ersteren separat zu behandeln, vor Allem aber, die häufigen Wiederholungen zu vermeiden, welche durch das öftere Anführen derselben Thatsachen bei den verschiedenen Monogrammen eines und desselben Künstlers entstanden sind. So finden sich über Anton Waterloo nicht weniger als 5 Artikel, welche recht wohl mit einem Einzigen und einfacher Verweisung auf die Nummer desselben an den späteren Stellen gegeben werden konnten. Ueberhaupt erscheint Brulliot's Quartband, dessen breiter Rand die Reihe der Monogrammen übersichtlich hervorhebt und das Eintragen von Nachträgen gestattet, im Ganzen zweckmässiger als das Einschliessen derselben in den Text, zumal da alle reinen Abkürzungen nicht als Facsimile, sondern mit modernen Typen gedruckt sind, ein Verfahren, welches das Aufsuchen erschwert und um so mehr zu bedauern ist, als gerade der Schriftcharakter ein so interessantes Merkmal für Originalität oder Nachahmung eines Stiches darbietet; das Anib. Cara des Annibale Caracci sieht eben auf jenen Stichen ganz anders aus, als die „Cicero-Cursiv" der Officin es wiedergegeben!

Mehr aber als diese dem Aeusserlichen des Werkes anhangenden und sehr verzeihlichen Desiderien berührt ein im Innern desselben liegender Zug den aufmerkenden Leser. Es ist nämlich mit anerkennenswerther Umsicht jedes, auch das neueste Monogramm, befinde es sich am Oelgemälde, oder dem Holzschnitt der illustrirten Zeitung, aufgenommen worden, dabei aber eine Auffassung der modernen Kunst an den Tag gelegt, die mehr an den seligen Füssli, als an den Geist unseres Kugler und Schnaase erinnert. Abgesehen davon, dass es bedauerlich ist, gerade bei Erwähnung der Verhältnisse lebender Künstler so manchem Irrthum zu begegnen, der durch eine Anfrage an Ort und Stelle leicht zu vermeiden gewesen wäre, so ist es in der That unerfreulich, die grossen, wie die kleinen Künstler unserer Tage mit jenen allgemeinen lobenden Besprechungen abgehandelt zu sehen, die uns in den Werken vom Ende des vorigen Jahrhunderts in so üppiger Fülle entgegenquellen. Hier drängt sich wohl die Frage auf, was hat eine solche „kritische" Würdigung mit der Tendenz eines Monogrammenwerkes zu thun, und was soll für die grossen Meister übrigbleiben, wenn jeder, eben der Akademie entwachsene Künstler als „einer der tüchtigsten Meister" und seine Werke nie anders als „schön, sehr schön, bedeutend" u. s. w. bezeichnet werden?

Nagler befindet sich im Besitz der umfänglichsten Materialien,

welche bisher noch zur Geschichte der Kunst gesammelt worden, und seine Arbeit wird in jeder Weise werthvoll und bedeutend sein, unübertreflich würde sie aber werden, wenn er sie von jenen Zuthaten befreien und mit jener Klarheit anordnen wollte, deren Eigenthümlichkeiten hervorzuheben, der wohlmeinende Zweck dieser Zeilen war.

v. Z.

Neue technische Erscheinungen.

Typographischer Farbendruck.

— Im Verlage von Schrag in Leipzig erscheint seit d. J. ein Journal, deutsches Familienbuch, welches Holzschnitt-Illustrationen in Schnellpressen-Farbendruck enthält. Dieselben sind, wie es scheint, mit Holzschnittplatten gedruckt, welche in Tonmanier behandelt die Abstufungen der Farben ziemlich reich wiedergeben; das Experiment aber, durch 3 über die schwarze Platte gedruckte Farben, blau, roth und gelb, ein ansprechendes Colorit zu erzielen ist begreiflicherweise sehr unbefriedigend ausgefallen und würde auch nicht besser wirken, wäre die Zeichnung der Compositionen besser behandelt, als in den meisten der vorliegenden Illustrationen, Es ist zwar ganz richtig, dass am Ende alle Farben aus blau, roth und gelb bestehen, allein die physikalischen Urfarben lassen sich eben nicht drucken und trotz der oft recht sinnreichen Zusammenstellung, mit welcher eine ziemliche Anzahl von Schattirungen herausgekommen ist, wird diese Manier nie etwas wirklich Befriedigendes leisten.

— In weit besserer Weise, und nach einem uns unbekannten Verfahren, sind die typographischen Farbendrücke in zwei andern Werken hergestellt worden. Es ist „Ein Familien-Bilderbuch m. 16 B.“ und ein „Alphabet“, bestehend aus 28 Karten mit Bildern. Verlag und Ausführung von B. Dondorf in Frankfurt a/M. Hier haben die über einen braun gedruckte Holzschnitt angewendeten Farbenplatten die malerische Behandlung des lithographischen Steines, und in Bezug auf Kraft und Schönheit der Farbentöne können auch die sorgfältigst colorirten Werke nicht mit diesen Oelgemälde-gleichen Bildern concurriren. Leider ist auch hier die künstlerische Behandlung eine ganz auf den Effekt berechnete und keine Spur von der einfachen Schönheit der Zeichnung, wie doch, sollte man denken, die Arbeiten Ludwig Richter's als vor Allem nachahmungswürdig uns vor Augen führen. Es soll indess mit dem Ausspruch dieses Bedauerns den Ver-

legern nicht zu nahe getreten werden, denn der Geschmack des Publikums ist von ihnen nur zu richtig getroffen und es wird erst einiger Opfer bedürfen, um auch für den Farbendruck eine stylvollere Behandlung einzuführen. —

Noch haben wir als hierher zum Theil gehörig das von dem Typographen Heinrich Reiss in Wien herausgegebene Missale Romanum zu erwähnen. Ein von demselben uns vorliegender Probebogen zeigt allerdings die, meist von Strähuher in München und nach den schönsten Miniaturen des 15. Jahrhunderts gezeichneten Initialen und Illustrationen nur in einfachem Tondruck, nämlich in Schwarz und Roth, mit einem licht-grauen Ton für die Compositionen, die technische Ausführung ist aber so vorzüglich, dass jedenfalls auch eine bunte Färbung, wie sie in einer Anzeige in Baudri's Organ für christliche Kunst als beabsichtigt erscheint, vollkommen gelingen wird. Wir kommen, sobald uns Näheres von diesem Werk zu Gesicht gekommen, darauf zurück.

Uebertragung von Photographien auf Holz.

Der Photograph Radegast in Düsseldorf hat ein Verfahren entdeckt, welches die Uebertragung von Photographien auf Holz in befriedigender Weise vollbringen soll. Es würde allerdings eine grosse Erleichterung sein, wenn die Künstler, welche für den Holzschnitt arbeiten, ihre Arbeiten auf Papier zeichnen und doch einer facsimile-treuen Uebertragung auf Holz sicher sein könnten; allein es dürfte die Photographie doch schwerlich im Stande sein, die Originalaufzeichnung auf Holz in der Bestimmtheit des Striches zu ersetzen, und das Verfahren sich wohl mehr für diejenigen Arbeiten eignen, welche in Tonmanier geschnitten werden. Was von ähnlichen Versuchen in der Pariser Illustration abgedruckt war, genügte auch nicht den bescheidensten Ansprüchen auf Deutlichkeit; mögen die Versuche Radegast's bald durch praktische Beweise ihre Brauchbarkeit bezeigen!

Originaldruck auf Stein.

Von Seiten des lithographischen Instituts von Reiss & Comp. in Düsseldorf wird in den „Dioskuren" das Probeblatt eines neuen Verfahrens mitgetheilt, eine in Feder und Kreidemanier ausgeführte Landschaft von Leonhardi, welche mit chemischen Mitteln auf Papier gezeichnet und durch deren direkten Unterdruck die lithographische Platte gewonnen ist. Die Ausführung ist allerdings sehr befriedigend und bietet alle die Vorzüge einer, ohne alle technischen Hindernisse, wie sie die unmittelbare Zeichnung auf Stein bietet, gearbeiteten Zeichnung. Wäre aber nicht ein besonderes Gewicht in dem begleitenden Artikel darauf gelegt, dass der „Originaldruck" ein von Reiss u. Comp. neu angewendetes Verfahren sei, so würden wir dasselbe einfach für „Autographie" gehalten

haben, vermittelst deren ganz ähnliche Arbeiten in Frankreich und Deutschland schon seit länger als 10 Jahren ausgeführt werden.

Kleinere Mittheilungen.

Fr. Overbeck, welcher den Sommer in Rocca di Papa zugebracht hat, beschäftigt sich mit einer Reihe von Compositionen, welche die Sacramente und ihre religiösen Beziehungen darstellen.

Man schreibt dem „Organ f. chr. K." aus England, dass dort die Neigung zum Sammeln alter Gemälde ausserordentlich im Sinken, dagegen die Vorliebe für Werke der neuern Kunst im Steigen begriffen ist. Wir können an den Preisen der letzten drei deutschen Gemälde-Auctionen, Löhr in Leipzig, Söder in Hannover und Gallerie-Doubletten in Dresden, eine ähnliche Erscheinung bemerken, nur dass die als Ersatz eintretende Neigung für moderne Malerei uns einstweilen noch fehlt.

Ein Gemälde des bekanntlich im vergangenen Sommer abgebrannten Salzburger Domes von Eibner, wird in Kupfer gestochen und den Mitgliedern des Salzburger Kunstvereines als Vereinsgeschenk gegeben werden.

Das Brüsseler „Journal des beaux arts" veröffentlicht seit Anfang dieses Jahres eine Reihe von Artikeln zur Geschichte der neuen Kupferstechkunst und hat bisher Malerradirungen folgender Künstler besprochen: Math. v. Brée (3 Nummern), H. Leys, (5 Nummern), P. Lauters (9 Nummern), Eug. de Block (10 Nummern), Gust. Buschmann (4 Nummern), Joseph Verhoeven (10 Nummern), E. Hamman (3 Nummern, noch nicht vollständig). Die Beschreibungen sind ziemlich ausführlich (das Maass in Millimetern), und das ganze Unternehmen verdient alle Anerkennung; leider sind keine Lebensumstände der Künstler angegeben.

Nach einer von dem Geh.-Rath Neigebaur im Serapeum (Jahrg. XX. 1859, Seite 355.) gegebenen Notiz emthält das Regierungs-Archiv zu Mantua eine reiche Sammlung von Briefen alter italienischer Maler, z. B. Pietro Perugino, Titian, Giulio Romano u. s. w. Die letztgenannten belaufen sich auf einige Hundert.

Nachträge und Zusätze

zu:

Daniel Chodowiecki's

sämmtliche Kupferstiche

von

Wilhelm Engelmann.

Mit drei Kupfertafeln. gr. 8. Leipzig 1857.

Bereits im Jahre 1857 hatte mein verehrter Frennd Herr Dr. G. Parthey in Berlin sich der Mühe unterzogen, mein Verzeichniss Chodowiecki'scher Kupferstiche durchzugehen und mir nicht allein eine Kritik derselben zum beliebigen Abdruck zuzusenden, sondern auch Alles mitzutheilen, was als Nachtrag oder Ergänzung zu den einzelnen Blättern des Meisters wichtig erschien. Dieses Material sollte zwar schon früher zum Abdrucke kommen, allein meine sehr beschränkte Zeit erlaubte mir nicht, jene Mittheilungen sogleich nach Empfang zu veröffentlichen, da Manches noch zu prüfen und es auch meine Absicht war, die von mir zu den Blättern unseres Künstlers gesammelten Nachträge und Berichtigungen nach Vollendung des Druckes des Hauptverzeichnisses zu veröffentlichen.

Indem ich nun in Nachfolgendem meine Verpflichtung erfülle und die Recension des Hauptverzeichnisses zum Abdrucke bringe, lasse ich zugleich meine Zusätze und Nachträge folgen, wobei ich bemerke, dass die am Ende einer Note mit P. bezeichneten von Herrn Dr. Parthey und einige andere mit U. bezeichneten von Herrn Schöff und Syndicus Dr. Usener in Frankfurt a. M. herrühren. Ich kann nur aufrichtig bedauern, dass mir, ausser von diesen Seiten, leider keine Mittheilungen weiter zugegangen sind, die mir neue Aufschlüsse über die Blätter des Künstlers gegeben hätten.

Daniel Chodowiecki's sämmtliche Kupferstiche, beschrieben, mit historischen, literarischen und bibliographischen Nachweisungen, der Lebensbeschreibung des Künstlers und Registern versehen von Wilhelm Engelmann. Mit drei Kupfertafeln. Leipzig, Verlag von Wilh. Engelmann 1857. (LXII und 543 Seiten) in 8.

Unter den Kupferstechern des vorigen Jahrhunderts nimmt Daniel Chodowiecki (1726—1801) unstreitig eine der ersten Stellen ein. An Fruchtbarkeit der Erfindung, an Leichtigkeit der Darstellung und an rastloser Arbeitsamkeit wird ihm kaum ein Anderer an die Seite zu setzen sein. Um von seiner Fruchtbarkeit einen Begriff zu geben, braucht nur angeführt zu werden, dass im Ganzen die Zahl der von ihm gelieferten Darstellungen 2075 beträgt; diese stehen auf 978 Platten, die verätzten mit eingerechnet (p. LI); und mit sehr wenigen Ausnahmen sind alle diese Blätter nach seiner eigenen Erfindung und Zeichnung gemacht. Bei allen zeigt sich eine glückliche Beobachtung der Natur, ein feiner Takt im Auswählen des richtigen Moments und eine spielende Leichtigkeit, womit die Figuren gleichsam von selbst in den ungezwungensten, dem Leben abgelauschten Stellungen zusammentreten.

Zu diesen Vorzügen gesellt sich eine, gleich nach den ersten Aetzversuchen erlangte bewundernswerthe Sicherheit der Technik und eine festbegründete Herrschaft über die gegebenen Kunstmittel. Der Künstler weiss genau, was jede Strichlage, jede Schattirung, ja was jedes einzelne Pünktchen der kalten Nadel ihm leistet: aber das richtige Auseinandertreten der Gründe, die kristallhelle Durchsichtigkeit der Fernen, die vollkommne Abrundung der Gestalten. Ueber den seelenvollen Ausdruck seiner kleinen Köpfe hier noch etwas lobendes zu sagen, wäre überflüssig, da der Meister hierin unübertroffen dasteht. Es hat gewiss mancher Sammler seiner Blätter die Erfahrung gemacht, dass die Betrachtung der interessanten Kupfer ihn zur Lesung des dazu gehörigen Werkes veranlasste, dass aber das Werk selbst von keinem sonderlichen Interesse war. Dies liegt darin, dass die Situationen, wie sie Chodowiecki's Geist im Bilde auffasst, in der Regel weit anziehender, und seine Figuren von einer weit lebendigeren Persönlichkeit sind, als die im Buche beschriebenen.

Diese mustergültige Trefflichkeit in Ausdruck und Ausführung findet sich aber nur bei seinen kleinen und kleinsten Blättern. Ein mässiges Oktavformat ist der grösste Raum, den die Natur diesem wunderbar begabten Genius zu seiner Bewegung angewiesen. Bei den Blättern, welche über dieses Format hinausgehen, schwinden fast alle die eben gerühmten guten Eigenschaften. Die Zeichnung verliert an Korrektheit, die Ausführung an Sauberkeit, der Ausdruck der Köpfe wird unbedeutend oder übertrieben; be-

sonders fehlt die bei den kleinen Blättern nicht genug zu rühmende Kunst der Raumausfüllung. Von diesem allgemein ungünstigen Urtheil sind etwa nur der grosse Calas (48), das schöne Familienblatt des Künstlers: Cabinet d'un peintre (75) und einige andere freizusprechen. Dagegen können Wilhelm Tell (384), Ziethen sitzend (565), Ziethen schlafend (948) u. s. w. auf jeden Beschauer nur einen unangenehmen Eindruck machen.

Wirft man demnächst einen Blick auf die von Chodowiecki illustrirten Schriftsteller, so erstaunt man über die Menge von berühmten Namen. Er steht mitten im goldnen Zeitalter unserer Litteratur: denn er arbeitete von 1758 bis 1800, und es fehlt kaum einer unserer litterarischen Koryphäen, den er nicht durch seine Radirnadel verherrlicht hätte. Als Auswahl der bedeutendsten mögen die folgenden Namen angeführt werden: Abbt, Basedow, Blumauer, Blumenbach, Bürger, Campe, Claudius, Gellert, Gessner, Gleim, Göckingk, Goethe, Gotter, Halem, Hermes, Hippel, Hölty, Iffland, Jung, Karschin, Klopstock, Kotzebue, Lafontaine, Langbein, Lavater, Lessing, Lichtenberg, Matthisson, Meissner, Nicolai, Niemeyer, Pestalozzi, Pfeffel, Richter, Salzmann, Schiller, Stollberg, Sulzer, Teller, Voss, Weisse, Wieland. Hiezu kommen von Franzosen Beaumarchais, Buffon, Diderot, Lesage, Rousseau, Scarron, Voltaire; von Engländern Goldsmith, Richardson, Shakspeare, Smollet; endlich noch Ariosto und Cervantes.

Seine schönsten Triumphe feierte Chodowiecki in den kleinen Kalenderkupfern; wie denn überhaupt das Kalenderwesen in ihm seinen Höhen- und Glanzpunkt erreichte. Wann zuerst die illustrirten Kalender und Musenalmanache aufgekommen, und welcher Art die dazu verwendeten Vorstellungen gewesen, würde zu einer recht lehrreichen und interessanten litterarischen Untersuchung Anlass geben, die wohl niemand besser ausführen könnte, als Herr Geheimerath Sotzmann in Berlin, dem auch der vorliegende Katalog einige werthvolle Mittheilungen verdankt. Wie gross die Freude an dergleichen Productionen um die Mitte des vorigen Jahrhunderts gewesen, zeigt unter andern der Umstand, dass Nicolai in dem Friedensjahre 1763 einen kleinen „Berloquenalmanach“ herausgab (7 Linien breit und 11 Linien hoch), der neben dem Petschaft an der Uhrkette getragen wurde.

Chodowiecki fertigte seine ersten Kalenderkupfer im Jahre 1769; es sind dies die geistvollen 12 Blätter zu Lessing's Minna von Barnhelm; seine letzten fallen in das Jahr 1800, zur Geschichte des ersten Kreuzzuges. Dazwischen liegen noch 81 Kalenderkupfer von je 12 Blättern, so dass im Ganzen 996 Darstellungen auf 83 Platten herauskommen (pag. LI). Vergleicht man diese untereinander, so wird man wohl eine Verschiedenheit in der Arbeit, aber kaum einen Vor- oder Rückschritt in der Auffassung und Behandlung wahrnehmen. Der Meister hatte im Jahre 1769, dem 43.

seines Alters, die Höhe seiner Kunstübung erreicht, und bewegte sich nun in gleichmässigem Gange auf ebner Fläche bis zum Jahre 1801, dem 74sten seines Alters. Damit soll natürlich nicht behauptet werden, dass alle seine kleinen Blätter von gleicher Vortrefflichkeit seien. Kenntniss und Neigung werden immer dem einen oder dem anderen Werke einen gewissen Vorzug sichern, und Niemand wird in Abrede stellen, dass z. B. die drei Blätter zu Goethe's Hermann und Dorothea (877, 878, 878a) unendlich viel schwächer sind, als die meisten früheren Arbeiten.

Verhindert schon die Kleinheit des Raumes, in jenen Kalenderdarstellungen etwas Heroisches und Ideales zur Anschauung zu bringen, so war überdies Chodowiecki's ganze Natur mehr auf das Alltagsleben im weitesten und besten Sinne des Wortes gerichtet, ohne desshalb dem Alltäglichen oder Trivialen zu verfallen. Dabei ist er entfernt von aller Manier. Seine Gestalten haben zwar alle eine gewisse Familienähnlichkeit, weil sie alle Kinder desselben Vaters sind, aber niemals bemerkt man, dass die Eigenthümlichkeit des Künstlers sich auf Kosten des Gegenstandes geltend mache. Unter den darzustellenden Vorgängen und Motiven stehen natürlich die aus seiner Zeit ihm am nächsten. Bei diesen Allonge- und Knotenperücken, diesen Vergetten und Reifröcken entfaltet der Meister eine unnachahmliche Charakteristik der Auffassung. Er hat es verstanden, Zopf und Haarbeutel mit Stil zu behandeln, wenn man anders einen solchen bei Genrebildern will gelten lassen. Aber nicht minder weiss er sich dem neueren Geschmacke anzubequemen. Als mit der französischen Revolution in den Jahren 1789 und 1790 die Schnürleiber und Puderquasten sammt Schönpflästerchen und Schminktöpfen verbannt wurden, und dafür bei den Damen die Kleider ohne Taille, die natürlich geringelten Haare und die Schuhe ohne Absätze aufkamen, so folgt unser Künstler in den letzten 10 Jahren seiner Thätigkeit diesem gewaltigen Umschlag der Mode mit der ihm eigenthümlichen Grazie; die sogenannten griechischen Gewänder und die zarten Lockenköpfchen gelingen ihm eben so gut, als früher die thurmartigen Haargebäude und die vielfach verbrämten Steifröcke.

Bezeichnend für seine unerschöpfliche Erfindungsgabe ist das kleine Blättchen: la cervelle d'un peintre (696), wo dem Kopfe des Malers ein ganzer Schwarm der buntscheckigsten Gestalten entquillt Diese überströmende Fülle von Gedanken veranlasste ihn bald, auf den Rand seiner Platten jene überaus geistreichen und witzigen Einfälle zu radiren, welche mit ihren vielfachen Varietäten im Laufe der Zeit zu einem wahren Kreuze der Sammler und zu einer ergiebigen Quelle der abgefeimtesten Betrügereien geworden sind. Eine selbständige Reihe von Einfällen findet sich zuerst bei der Minna von Barnhelm (53); später von Nr. 687 an werden sie immer häufiger, und zuletzt ist fast keine Platte ohne

dieselben. Man zählt ungefähr 230 Platten mit mehr als 700 Einfällen (p. LI). Chodowiecki spottet in seinen Briefen an Graff mehr als einmal über diejenigen, die zur Strafe ihrer Sünden auf den Gedanken gerathen, seine Werke vollständig sammeln zu wollen, und doch kann er selbst es nicht lassen, durch diesen seinen Dresdner Freund sich einen seltenen Abdruck einer verätzten Platte zu verschaffen, den der Berliner Kupferdrucker Berger ohne sein Vorwissen gemacht hatte. (p. 334. Anm. 202.)

Diese kurzen Bemerkungen glaubten wir vorausschicken zu dürfen, um theils den Standpunkt anzudeuten, von welchem aus Chodowiecki als Künstler zu betrachten ist, theils auf die grossen Schwierigkeiten eines vollständigen Verzeichnisses seiner Blätter in allen ihren Varietäten hinzuweisen. In dem vorliegenden Werke sind diese Schwierigkeiten auf eine so befriedigende Weise überwunden, dass man dasselbe als eine wahre Bereicherung der Kunstlitteratur begrüssen darf. Mit der grössten Sorgfalt hat der Verfasser nach der Durchsicht von mehr als 20 öffentlichen und Privatsammlungen die verschiedenen Zustände der 950 Nummern bestimmt, und die besten Kennzeichen zur Erkennung der Nachstiche angegeben. Als besonders verdienstlich ist die Untersuchung über die „verfälschten Einfälle" hervorzuheben, mit denen von nun an nicht leicht mehr ein Einsichtiger hintergangen werden wird.

In der Reihenfolge der Blätter ist von einer systematischen Gruppirung gänzlich Abstand genommen, und die streng chronologische, von Jacoby eingeführte Ordnung befolgt worden. Dies ist der einzige Punkt, in dem wir nicht mit dem Verfasser übereinstimmen können. Zwar gründet sich die chronologische Ordnung auf ein genaues, zum Theil von Chodowiecki selbst angefertigtes Verzeichniss, allein sie zerstört den Zusammenhang vieler Folgen auf eine kaum zu ertragende Weise. Dass die meisten öffentlichen und Privatsammlungen dieser Ordnung folgen, ist gewiss kein hinreichender Grund, um sie, falls sie unzweckmässig ist, beizubehalten. Der in vielen Stücken sehr ungenügende, ja fehlerhafte Katalog von Jacoby war bisher der einzige, den man von den gesuchten Arbeiten des allgemein beliebten Meisters besass; tritt nun an dessen Stelle eine so ausgezeichnete, auf langjährige Forschung gegründete neue Arbeit, wie die Engelmann'sche, so konnte man mit Recht erwarten, dass sie auch in dieser Hinsicht einen selbständigen Weg betreten werde. Dass man bei der chronologischen Ordnung den Bildungsgang des Künstlers am besten verfolgen könne (p. XII), ist allerdings eine wichtige, aber nur kunstgeschichtliche Rücksicht, und es kann den Sammlern nicht zugemuthet werden, dieser zu Liebe die nothwendig zusammengehörenden Reihen auseinanderzureissen.

Zwar darf man auch nicht verkennen, dass es schwerlich einen

andern Meister giebt, der sich einer nur einigermaassen gegenständlichen Klassification so hartnäckig widersetzt wie eben Chodowiecki. Die von Bartsch in seinem Meisterwerke mit so grosser Umsicht durchgeführte Ordnung, welche in der Regel mit dem alten Testamente beginnt und mit den Bildnissen schliesst, war bei unserem Künstler gar nicht in Anwendung zu bringen. Die Kalenderkupfer, welche sich doch unmöglich trennen lassen, enthalten manchmal die allerdisparatesten Gegenstände, wie z. B. Blumauer's travestirte Aeneïde und neuere Geschichte (689) u. s. w. Es müsste also von vorn herein darauf verzichtet werden, nach der blossen Ansicht eines Blattes zu bestimmen, wohin es gehöre.

Trotzdem giebt es manche Anhaltspunkte, die es möglich machen, das natürlich Zusammengehörige auch in den meisten Fällen zusammenzulegen, und wir können nicht umhin, unsere Ansicht hierüber, die sich auf vieljährige Beschäftigung mit dem herrlichen Meister gründet, dem verehrten Herrn Verfasser in der Kürze vorzulegen. Möchte er sich geneigt fühlen, dieselbe bei einer zu erwartenden zweiten Auflage zu berücksichtigen.

Vor allem dringt sich die Betrachtung auf, dass die meisten Blätter Chodowiecki's nach Bestellung der Verleger zur Illustration von Büchern angefertigt sind. Diese Blätter können auf die ungezwungenste Weise nach alphabetischer Ordnung aller Schriftsteller gelegt werden, oder man kann noch Unterabtheilungen machen: Deutsche, Franzosen, Engländer — Dichter, Prosaiker u. dergl. Dadurch würde der grosse Uebelstand beseitigt, dass z. B. die Blätter zum Wandsbecker Boten jetzt an 4 verschiedenen Stellen liegen, die zu Lavater's Schriften an mehr als 30 Stellen, die zu den 9 Bänden der Mémoires des Refugiés an 9 Stellen, dass die Titelvignette zu Lienhard und Gertrud von den übrigen 12 Blättern getrennt ist u. s. w. Bei dieser Einrichtung brauchte kein Unterschied zwischen Einzelblättern und Kalenderkupfern gemacht zu werden: denn die Reihe zur Minna von Barnhelm wird Jedermann unter Lessing, Niemand unter Almanac généalogique suchen. Die auf solche Weise gebildete erste Abtheilung würde mehr als zwei Drittheile des ganzen Vorrathes umfassen.

Eine zweite Abtheilung bilden die Geschichtskalender, etwa 25 an der Zahl, die grösstentheils von selbst in deutsche, französische, polnische Geschichte, Charakterzüge Friedrich's II. u. s. w. sich gliedern, und nur einige wenige vermischte Blätter enthalten, wie z. B. Nr. 780, wo Caesar's Rheinübergang und Otto von Wittelsbach zusammen vorkommen.

Hieran schliesst sich eine dritte Abtheilung von etwa 20 einzelnen historischen Blättern: der Sieg bei Choczim, der Tod des Prinzen Leopold von Braunschweig u. s. w.

Die vierte Abtheilung besteht aus denjenigen einzelnen

Kalenderkupfern, welche den Titel des Almanachs mit den dazu gehörigen Modeköpfen und Figuren enthalten; etwa 40 Blatt.

Die fünfte Abtheilung möchten wir Zeitspiegel benennen, weil sie in der That das treueste und interessanteste Bild der Chodowiecki'schen Zeit und ihrer Geistesrichtung abgiebt. Dahin gehören: Erziehungsresultate (90), die Monate (183, 193, 205; ganz dieselben Darstellungen, der leidigen Chronologie zu Gefallen an 3 verschiedenen Stellen angeführt), Fortgang der Tugend und des Lasters (188), Moral und Satire (231, 259, 269; ebenfalls dieselben Darstellungen), Natur und Affectation (256), Heirathsanträge und Heirathen (345, 382, 598); Hochzeitgebräuche (356), Steckenpferde (357), Modethorheiten (599), Todtentanz (662); zusammen 27 Blatt.

In die sechste Abtheilung kommen die einzelnen Bildnisse, etwa 30 Blatt, oder mit Hinzurechnung der Titelkupfer zu den Kalendern, etwa 40, und wenn man die unbenannten Familienbildnisse des Künstlers mit hierher ziehen will, etwa 50—60.

Nach dieser, wie uns scheint, zweck- und sachgemässen Eintheilung bleiben für die siebente Abtheilung kaum noch 100 Blätter übrig, welche als Einfälle und Erfindungen zu keinem bestimmten Werke gehörend, als der reinste Erguss der Künstlerlaune von dem unablässigen Schaffen und Wirken seines Geistes das sprechendste Zeugniss ablegen. Diese werden allerdings am besten in chronologischer Ordnung auf einander folgen, und vollkommen genügen, um den Entwickelungsgang des Meisters zu studiren.

Den Schluss mögen die Bücherzeichen machen: 87, 111, 192, 199, 695, 734.

Abgesehen von dieser Differenz können wir uns mit der übrigen Einrichtung des Engelmann'schen Verzeichnisses nur einverstanden erklären.

Hinter jeder laufenden Nummer folgt eine kurze Bezeichnung des Blattes mit Angabe der Grösse; hierauf der Titel desjenigen Buches, zu dem das Blatt gehört. Dieser Theil des Werkes ist von einer so musterhaften Genauigkeit und mit einer so erschöpfenden Sorgfalt behandelt, dass man mit Recht sagen kann, nur ein Buchhändler sei im Stande gewesen, eine solche Arbeit zu vollbringen. Die meisten der angeführten Werke besitzt der Verfasser selbst, doch fehlen ihm zu einer vollständigen Chodowiecki-Bibliothek immer noch 35 Nummern (p. XIII). Es ist eine niederschlagende Erfahrung, dass im Laufe von noch nicht 100 Jahren so viele mit Chodowiecki's Kupfern gezierte Werke ganz und gar aus dem litterarischen Verkehr verschwinden konnten!

Dann folgt eine genauere, aus dem Buche geschöpfte Beschreibung, der man hin und wieder etwas mehr Präcision wünschen möchte. Ueber dem Bestreben, alles anzuführen, was auf

dem Kupferstiche vorkömmt, ist der Verfasser manchmal unklar geworden. Es würde genügt haben, ein paar charakteristische Merkmale hinzustellen, um einer Verwechslung mit andern Blättern vorzubeugen.

Dann werden die Aetzdrücke und die verschiedenen Abdrucksgattungen (denen nachzujagen mit zu den Krankheiten unserer Zeit gehört) mit grosser Sachkenntniss und einer bis in's Kleinste gehenden Sorgfalt besprochen, und zuletzt die verfälschten Abdrücke angeführt, über deren grosse Anzahl man mit Recht in Erstaunen geräth.

Die Anmerkungen enthalten interessante Mittheilungen, theils aus handschriftlichen Nachrichten des Meisters, theils aus dessen sehr reichhaltigem Briefwechsel mit seinem Freunde Graff in Dresden (jetzt im Besitze des Herausgebers) und andern Personen.

Jede dieser Rubriken ist mit einer andern, bald lateinischen, bald deutschen Schriftgattung gesetzt, und dies giebt dem Buche ein recht krauses und buntes Aussehen; aber bald gewöhnt man sich daran, und weiss es dem Verfasser Dank, dass er einem das Auffinden jedes einzelnen Theiles der Beschreibung so sehr erleichtert hat.

Die Brauchbarkeit des Werkes wird erhöht durch drei sehr vollständige Register. Drei Kupfertafeln dienen zur leichteren Unterscheidung der Kopien von den Originalen.

Eine werthvolle Zugabe bildet die hinter der Vorrede eingerückte Abhandlung des Herrn Professors A. Weise in Halle: „Daniel Chodowiecki als Künstler und Mensch", wozu Mittheilungen von der Familie des Künstlers benutzt werden konnten.

G. Parthey.

Seite LVII hinter Bartsch:

Denkmäler verdienstvoller Deutschen des 18. und 19. Jahrhunderts. Drittes Bändchen. (6 Biographien enthaltend.) Nebst 6 lithogr. Portraits. Leipzig, in der A. Fest'schen Verlagsbuchhandlung. 1829. in 8. (106 S.) auf S. 45—54 Chodowiecki's Leben von Meth. Müller.

- LX. zu 7.

Hiervon giebt es noch eine Copie von der entgegengesetzten Seite. Unter dem Stichrand in der Mitte „*Klinger ref.*" U.

- LXII. 29.

Brustbild in Medaillon im Profil nach Rechts. Das das Medaillon umschliessende Viereck ist mit Kreuzschraffirungen durchzogen und trägt in einem unter dem Ovale befindlichen Schilde den Namen „D. CHODOWIEKY." und unter dem Stichrande in

der Mitte, die Unterschrift *„Nach dem Leben gezeichnet und gestochen von J. Rieter"*.

Stichhöhe 10″ 10‴
Stichbreite 7″ 10‴

I. *Vor aller Schrift.*
II. *Mit der Schrift.*

Die Physiognomie ist dem Geyser'schen Blatte Nr. 7 ähnlich, allein der Ausdruck viel freundlicher und wohlwollender.

Seite 4. zu Nr. 2.
Von den 3 Copien giebt es auch Abdrücke auf bräunliches Papier.

- 4. zu Nr. 3.
Von den 3 Copien giebt es auch Abdrücke auf bräunliches Papier.

- 5. zu No. 4. Zeile 19, 27 und 37 muss es statt Tafel I. „Tafel II." heissen.

- 9. Z. 6. von unten ist vor Creutz einzuschalten „verehelichte Frau Kriegsräthin".

- 13. No. 14. In der Beschreibung von I. a) Zeile 5. liess „hinter ihm stehenden Dame" statt hinter ihr stehenden Dame.

- 14. No. 15. statt nach Rechts gewendet lies nach Links.
P.

- 17 zu No. 20.
Lies am Ende statt: In der Sammlung — Aetzdruck: In der Sammlung des verstorbenen Königs von Sachsen befindet sich ein „Aetzdruck" eigenhändig vom Künstler so bezeichnet.

- 18 zu No. 21 am Ende einzuschalten:
In den Probedrücken sind z. B. oben unter den Strahlen der Victoria noch keine Kreuzschraffirungen, sondern nur die Strahlen der Sonne sichtbar. Neben dem Halse und dem Rücken der rechts knienden Figur, die Stadt Berlin vorstellend, ist noch keine Luft sichtbar. Ebenso gehen über die Köpfe und Kleider der hinter Friedrich II. reitenden Soldaten, sowie über den mittelsten Pferdekopf noch keine Kreuzschraffirungen.

- 20 zu No. 20. Unser Künstler lässt hier die Dame Links mit der linken Hand die Zither spielen!
Die angegebene Copie ist von Holzmann.

- 21 zu No. 24 Z. 5 ist hinter Kind einzuschalten: „Susette".

- 21 zu No. 25 Z. 8 von unten hinter Pferde: „wie sich solche auf No. 42; 43 befinden.

- 25 No. 25.
Eine Copie ist von der Gegenseite und unten Rechts mit verkehrter Schrift *„D. Chodowiecki."*

- 23 No. 27.
I. *Die vier Plattenecken sind spitz.*
II. *Diese Plattenecken sind nun abgerundet.*

- 24 No. 29. Die Plattenhöhe ist nicht $1^1/_2$‴, sondern 1″ $^1/_2$‴.

Seite 27 No. 36 Z. 7 hinter Plattengrat einzuschalten: auch sind solche zu schwach geätzt, und erscheinen alle Striche noch zarter und weniger scharf als in den vollendeten Abdrücken.

- 29 No. 40 41. Die allerersten Abdrücke von beiden Nummern befinden sich auf einer unzerschnittenen 4″ breiten und 2″ 11‴ hohen Platte, und ist in der Mitte, wo später die Platte zerschnitten wurde, ein Strich. No. 40 steht Rechts und No. 41 Links. Aus der Bause'schen Sammlung; jetzt in meinem Besitze.

- 29 Z. 42 statt Ein Türke ohne Bart, lies: Ein Türke mit Schnurbart.

- 30 No. 44 Z. 23 statt mit übergeschlagenen Beinen, lies: mit untergeschlagenen Beinen. P.

- 30 No. 44.
  Diese aufgeführte sehr seltene 1. Copie ist jetzt in meinem Besitze.
  Eine 2. Copie, unten Rechts „D. Chodow. del. F. v. d. H. *fc.*" (F. von der Hagen.)

- 31 No. 45. Zwischen der I. und II. Abdrucksgattung befindet sich noch eine:

  II. *Die verkehrte 6 ist in eine richtige 6 abgeändert, allein noch vor den Punkten und Doppelpunkte hinter D. pinx. und der Jahreszahl; ebenso sind unter der Inschriftstafel, zwischen dem flatternden Bande die in den I. Abdrücken noch nicht ganz ausgeführten Schattirungen, z. B. unterhalb der Mitte des zweiten Bandes von Links, und unterhalb der Inschrifttafel, zwischen 3″ 11‴ bis 4″ 3‴ von dem linken und 3″ 3‴ vom untern Plattenrande sichtbar.*

  Die aufgeführte II. Abdrucksgattung wird nun die III. und die III. die IV.

- 32 No. 46 Z. 12 von oben statt beide, lies: die Verlobten.

- 33 No. 48. Bei der Beschreibung ist zu berichtigen, dass es Tageslicht, und die Laterne nicht brennt.

- 37 No. 49.
  Eine Copie ist von J. C. Krüger.

- 41 No. 54.
  Die als I. aufgeführten Abdrücke sind Aetzdrücke.
  Sodann folgt:
  I. *Das auf den Aetzdrücken Fehlende ist jetzt sichtbar, und ist das Blatt ebenfalls mit „TAB: XXVII." bezeichnet.*
  Die I. Abdrucksgattung wird nun die II. u. s. w.
  Copien des ersten und vierten Feldes sind von *Schellenberg.*

- 43 No. 55.
  Die 2. aufgeführte Copie ist von *Glaßbach.*

- 45 No. 57.
  Eine Copie des zweiten Feldes ist von *Schellenberg.*

Seite 46 No. 59 Z. 14 in der Beschreibung lies „*Berog*“ statt *Beroog*.

- 48 No. 62 Z. 17 von oben lies statt Unten Rechts „Unten Links.“

- 48 No. 62 Z. 18 von oben lies statt Unten Links „Unten Rechts.“
Eine Copie des 1. und 2. Feldes ist von *Penzel* und vom 3. Felde von *Schellenberg*.

- 48 No. 63.
Eine Copie des 1., 2. und 4. Feldes ist von *J. C. Bock* und vom 3. Felde von *Schleuen*.

- 48 No. 64 Z. 8 von unten lies auf einer Urne, worin die Asche. P.

- 49 S. 64.
Eine 1. Copie ist von *Pingeling*, eine 2. mit dem Zusatze „*Fevrier* 1794.“

- 49 No. 66 Z. 33 lies den Hexameter: Ut cuspis sic vita fluit dum stare videtur. P.

Statt FEBRVAY lies FEBRVARY.“

- 52 No. 69.
Zu der Copie. Die erste Platte hatte *Schuster* zu copiren angefangen, er starb aber über der Arbeit und *Berger* musste die Platte vollenden.

Ausser der Copie von *Berger* mit deutscher Unterschrift giebt es noch eine zweite Copie ebenfalls mit deutscher Unterschrift; wer diese gefertigt, war nicht zu bestimmen. U.

- 53 No. 70.
Die Vignette ist copirt von *Knöfler* und von *Darchow*.

- 60 No. 81.
Die zweiten Aetzdrücke sind von der abgeschnittenen Platte, die beiden oberen Plattenecken sind spitz, und sind die vier nackten Kinder neben dem Fuhrwerke Links noch nicht vorhanden.

I. *Die — spitz ist zu streichen, dagegen zu setzen:*
I. *Von der vollendeten Platte; die vier Kinder sind zwar sichtbar, allein die oberen Plattenecken sind noch spitz.*

- 61 No. 82. Das Blatt mit der Ueberschrift: „Der Lebenslauf einer Buhlschwester“, ist vom Künstler eigenhändig so benannt worden. Wahrscheinlich hatte er die Absicht eine Reihe von solchen Darstellungen folgen zu lassen. Alle vier Plattenecken sind spitz.

- 62 No. 84 lies Nouveaux Mémoires de l'Académie de Berlin. P.

- 64 No. 87 Z. 7 in der Beschreibung lies „BIBLIOTHEQUE“ statt BIBLIOTHFQUE.

Seite 65 No. 88.
Eine Copie ist von *Glaſsbach.*

- 65 No. 89.
In den Probedrücken fehlt z. B. Links über dem Dache die Luft, ebenso sind solche vor den verstärkten Linien z. B. in dem runden Schweife (Rade) des Pfaues.
Copien sind: 1) von *Glaſsbach,* 2) von *F. Gürtsch,* 3) ohne Namen, mit Hinzufügung eines Löwen.

- 66 No. 91. Die Zahl 83) hinter I. ist zu streichen, ebenso die dazu gehörende Note und statt dieser nach II. zu setzen:
Eine Copie, die leicht für das Original gehalten werden kann, ohne den Namen des Künstlers, ist von *D. Berger* und zur 2. Ausgabe des 1. Bandes von Krünitz Encyclepädie benutzt. Sie ist daran zu erkennen, dass unten Links der Haken, welcher den Ring hält, durch welchen die Drapperie gezogen, hier fehlt.

- 67 No. 92—96. Auf den ersten Abdrücken, Probedrücken, befinden sich alle fünf Nummern auf einer unzerschnittenen Platte, und zwar ist No. 92 oben quer eingestochen. Später ist diese No. 92 oben abgeschnitten worden und die Platte verkleinert, wie sie bei den ersten Abdrücken vorliegt.

- 69 No. 98. Die untere linke Plattenecke ist ganz spitz, wogegen solche bei den Copien abgerundet ist.

- 71 No. 103 lies „Dem angeworbenen Staupius gewährt der Major etc." statt: Der angeworbene Staupius gewährt dem Major.

- 71, 72 No. 104. Die Unterscheidung mit dem Gesträuch und der Bordüre habe ich auf meinen Abdrücken nicht herausfinden können, dagegen folgendes Unterscheidungszeichen bemerkt: es fehlt auf No. 104 das untere Ende von Säuglings Degen, das auf No. 96 sichtbar ist. P.

- 72 No. 105.
Die Copien sind 1. von *J. F. Bauſe,* 2. von *J. E. Haid,* 3. von *Schellenberg.*

- 72 No. 106.
In den Aetzdrücken sind z. B. die lichten Stellen der oberen Bänder fast ganz weiss. Links neben dem Kopfe fehlt die waagerechte Strichlage. Ueber der ehernen Stichlinie geht noch eine zweite feinere, welche nach der linken Seite ausläuft.

- 73 No. 108 Z. 6 von unten lies „Die Zeit enthüllt die Natur." P.

Es giebt auch Abdrücke von der aufgestochenen Platte.

- 76 No. 110.
Eine Copie von der 6. Darstellung ist von *Geyser.*

- 78 No. 114.
Eine Copie von der Grösse des Originals, ist ohne Einfassungslinie; die Profile sind nach Rechts. Unten in der Mitte: „*Stufen des Alters, nach Chodowiecki.*" Unten Rechts „*C. Schule ſculps.* 1784."

Seite 79 No. 117 Z. 5 von oben ist No. 57 einzuschalten.

- 85 No. 129 Z. 4 nicht Sebaldus, sondern der Pietist lässt sich in einen Streit ein. P.

Die Figur des Pietisten und des Fleischers sind in Lavater's Fragmenten, 4. Band, S. 419, copirt.

- 88 No. 138.
Die als von *H. Lips* angegebene Copie ist von *Schellenberg.*

- 89 No. 140. Ein Auszug aus dem Roman „Die Geschichte des Blaise Gaulard", ist in dem angegebenen Almanach abgedruckt.
Eine Copie der ersten Darstellung ist von *J. H. Meil* in 8.

- 94 No. 145 lies 145[97]) und ist diese No. zur Note 97 hinter Köpfe, und bei No. 146 zu Ende zu streichen.

- 95 No. 147, 148 Z. 3 von oben lies „2. 3. Theil" statt 1. 2. Theil.

Z. 9, 10 von oben ist „(Die erste Ausgabe — 1767)" zu streichen.

- 96 No. 150.
Eine Copie ist von *Geyser.*

- 97 No. 153 statt Tielcke lies „Tielke" und statt VI Tomes lies „I[re] Partie."

Zu Ende von Pag. 110 eingedruckt.

- 98 No. 154.
Der Kopf des Fischers ist in Lavater's Essai sur la Physiognomonie copirt worden.

- 100 No. 159.
Ein erster Aetzdruck noch vor der gerissenen Schrift befindet sich in der Sammlung des verstorbenen Königs von Sachsen.

- 101 No. 159.
Die erste Darstellung ist von *Cöntjen*, und etwas verändert als Vignette von *Geyser* copirt.

- 103 No. 161. Auf dem Titelblatte eingedruckt.
Bei den Probedrücken ist noch zu bemerken, dass man bei dem herabrollenden Zeichenpapier nur die mathematischen Figuren sieht, dagegen die Schattirungen noch nicht vorhanden sind.

Es giebt hiervon eine Copie mit einigen Veränderungen.

- 103 No. 162. Zu Anfang der S. 3 eingedruckt.

- 105 No. 166.
Eine Copie ist von *Liebe* in 24.

- 106 No. 168.
Eine Copie des Portraits ist von *Schreyer* in gr. 8.

- 107 No. 170 Z. 10 lies Rosinante. P.
Die Aetzdrücke sind z. B. vor den senkrechten Strichlagen zwischen den zwei Fenstern und der lichten Seite des Hauses.

Seite 109 No. 176. Der richtige Titel des Buches ist folgender: Kleine Kinderbibliothek herausgegeben von J. H. Campe. Erstes Bändchen. — Auch unter dem Titel: Hamburger Kinderalmanach auf das Jahr 1779 oder Weihnachtsgeschenk u. s. w.

- 111 No. 180. Hinter Z. 11 von oben ist einzuschalten:
Bei einem gleichen Probedrucke in meiner Sammlung, ebenfalls vor der gestochenen Umschrift um das Medaillon, fehlt hier, wie in den vorstehenden Abdrücken, unten Rechts, hinter dem Namen des Künstlers, die Jahreszahl „1776“.

- 111 No. 180.
Eine Copie, von der Grösse des Originals, Profil nach Rechts, befindet sich mit der Copie No. 181, Profil nach Rechts auf einer Platte; beide Medaillons sind neben einander und oben mit einer Guirlande verbunden. Unter No. 180 steht die No. „1“ und No. 181 „2“ und unten in der Mitte „*Joh. H. Lips sculp.* 1777.“

- 111 No. 181. Ein „3. Probedr.“ ist mit der Umschrift, allein der später sichtbare von dem Thierstück nach unten geworfene Schlagschatten fehlt, und sieht man statt dessen nur drei streifenartige Schattenparthien, Rechts neben dem Säbel und unterhalb der Mitte des Mahlstockes, ebenso ist die Spitze des Säbels nach unten gebogen und ein kleiner Knopf darauf sichtbar.

Ein letzter Probedruck in meiner Sammlung ist zwar sonst vollendet, indessen die gebogene Spitze des Säbels und der darauf befindliche kleine Knopf noch vorhanden.

- 111 No. 181.
Die Copie von *Joh. H. Lips*, s. oben No. 180.

- 113 No. 182.
Z. 3 von oben statt zwei Copien lies „eine Copie“. Die erste Darstellung ist von *Geyser* in 8. copirt.

- 114 No. 184.
Die erste Darstellung ist als Vignette und die zehnte Darstellung in 8. von *W. Jury* in den neuen Amaranthen copirt.

- 114 No. 185.
Es giebt hiervon eine Copie.

- 116 No. 188.
Copien der 22 Brustbilder befinden sich in: Georg Christoph Lichtenberg's auserlesene Schriften. Mit 24 Kupfern nach D. Chodowiecki. Baireuth, bei Joh. Andreas Lübeck's Erben. 1800. (XVI u. 440 S.) in 8.

Auf No. 2, 5, 6 ist *J. A. Dernſtedt*, auf NO. 15—22 *J. Nuſsbiegel* als Stecher genannt; die übrigen Copien sind ohne Angabe derselben. Sie sind nur in Medaillon ohne weitere Umfassung, mit Ausnahme von m (2), welche eine grössere viereckige Einfassung hat, und a (1), wo sich unter dem Medaillon eine Tafel befindet, Links mit einer Flasche und Würfel, Rechts ein Globus und ein Buch. Jede No. ist auf eine besondere Platte gestochen, doch sind jedesmal zwei Darstellungen auf ein Blatt unter einander gedruckt.

No. 1 und 7 von *G. G. Endner* im Leben meines Vaters in 12.
No. 7, 8, 11, 12 von *Gleſsbach.*
No. 9 von *Reſsmäsler.*

Seite 119 No. 193.
Eine Copie von *Ritter*, mit Ausnahme der 2. u. 4. Darstellung, welche zum Titel benutzt, befindet sich in einem Taschenbuch für 1810, Frankfurt a. M. in der Jäger'schen Buchhandlung. U.

- 120 No. 194. Statt: Die Wiederholung von No. 187 u. s. w. lies: Die Wiederholung von No. 187 mit französischer und 206 mit deutscher Inschrift.

- 120 u. 121 No. 195 statt zwei Mode-Kupfer lies: zwei Blätter Kopfputz.

Unter B. a) lies „5 *Lever a la Reine*“ statt *Lerner a la Reine*.
Eine Copie von No. 195 ist von *Frenzel*.

- 121 No. 196 statt Friedrich II. hält in der Mitte zu Pferde, lies: Friedrich II. reitet in der Mitte.

- 122 No. 197.
Es giebt hiervon Copien 1) von *Kohl* in 8., 2) von *Liebe* in 8., 3) von *C. Schule* in 12.

- 123 No. 198.
Es giebt Copien: 1) von *Lotter* in 4., 2) von *B.* in 4.

- 124 No. 200. Der im Jahre 1801 erschienene und zum Zwecke der Versteigerung angefertigte Katalog der von Chodowiecki hinterlassenen Kupferstichsammlung führt auf S. 141 1393 Blätter Copien von seinen Platten und Zeichnungen auf, darunter 34 Copien seines Friedrich II. zu Pferde; vielleicht nur einen Theil der entstandenen. Die auf S. 515 aufgeführte vollständige Copie von Will, jedoch ohne den gravirten Rand trägt die Unterschrift: „Fridericus Borussorum Rex. geb. 24. Jan. 1712. b. Prinz von Preuſsen. c. General Zieten. d. General Ramin. e. Ein Königlicher Adjudant. Unten Rechts: ſe vend chez J. M. Will à Augsbourg.“ Neben den betreffenden Personen sind die Buchstaben eingestochen.

- 126 No. 205. Diese Nummer in dem genannten Aetzdruck jetzt als Geschenk aus der Gretschel'schen Sammlung in die meinige übergegangen, ist vom Künstler mit No. 183 bezeichnet. Sonach würde diese No. 205 als 183 und 183 als 205 bezeichnet werden müssen.

- 127 No. 207.
Eine Copie ist in einem Carlsruher Nachdrucke.

- 133 No. 226 statt Miss Bruce — Schäfer-Kleidung lies: „Darstellung des arkadischen Gemäldes von Miss Bruce.“ Und zu Ende der Beschreibung hinter „Inschrift“ lies: Rechts steht ein Jüngling und eine Jungfrau in arkadischer Schäfer-Kleidung.

- 140 No. 242 Z. 5 lies „sechs“ statt sieben.

Seite 141 No. 246 — 251 statt Gottfr. von Hippel, lies Gottlieb von Hippel.

- 143 No. 251 statt und ein Handschuh lies: und liegt ein Handschuh.

- 145 No. 256. Die Erklärung der 12 Monatskupfer ist von Geo. Chrph. Lichtenberg.

- 146 No. 258. Die Reihenfolge der Abdrücke ist folgende:
Die Aetzdrücke sind weniger ausgeführt.
I. *Vor der Schrift, jedoch mit dem Namen des Künstlers.*
II. *wird die I. und*
III. *die II. Abdrucksgattung.*

- 147 No. 259. Die späteren Abdrücke sind aufgeätzt.

- 148 No. 261. Es giebt hiervon zwei Abdrucksgattungen:
I. *Vor der Retouche.*
II. *Nach der Retouche. Die Sonne, welche in den I. Abdrücken 2″ über dem Horizonte hervorsieht, ist in dieser II. Abdrucksgattung weiter nach unten gerückt und nur ³/₄″ über dem Horizonte sichtbar.*
Hiervon giebt es auch rothbraune Abdrücke.

- 148 No. 272 statt nächtlicher Wahnsinnsscene lies „nächtlichen Scene schlafwandelnd."

- 153 No. 273—276 Z. 6 von oben ist zu streichen.

- 154 No. 278. Hinter hebt Benning auf, ist einzuschalten: „der aus Schrecken über die Leiche zur Erde gefallen."

- 162 No. 298, 299.
Eine Copie ohne den Namen des Stechers ist von der entgegengesetzten Seite.
U.

- 167 No. 312. Die späteren zur Gedächtnissschrift auf Engel benutzten sehr schwachen Abdrücke, tragen unter Engel's Namen den schlecht eingestochenen Beisatz: geb. 1741 d. 11. Sept. gest. d. 26. Juni 1802.

- 168 No. 313. Von der III. Abdrucksgattung giebt es Exemplare, auf deren Rückseite sich die Vignette No. 288 mit dem Titel von 1785 befindet.

- 169 No. 317. Das Bild stellt Campe mit seiner Frau und Tochter, einem Freunde und sechs seiner Zöglinge vor. (S. Allgemeine Deutsche Bibliothek. 45. Band. Berlin 1781. S. 476.)

- 169 No. 318 lies: Titel-Vignette zu d'Alembert Eloge de Milord Maréchal.
P.

- 171 No. 319. Die späteren Abdrücke sind aufgeätzt.

Seite 172 No. 320.
Die *Geyser*'schen Copien sind auch als ein besonderes Heft mit einer in 12. gedruckten Erklärung unter dem Titel: „Zwölf Kupfer zu Lessings kleinen Schriften gezeichnet von Chodowiecky, gestochen von Geyser. Gotha bei Carl Wilhelm Ettinger. 1780." ausgegeben worden.

- 172 No. 322.
Copien von einzelnen Darstellungen:
Masculino, puer 2, scriba 3, piscator 6, Femina, puella. 1.
Jede Darstellung auf einer besonderen kleinen Platte ohne den Namen des Stechers.

- 177 No. 330. Die späteren Abdrücke sind aufgeätzt.

- 178 No. 331 Z. 13. „Das Ohrläppchen des Kopfes ist hier ganz weiss." ist zu streichen.

- 178 No. 333 hinter umfasst ist einzuschalten: „Sie giebt ihm einen sanften Verweis über Elisen's Portrait, das sie in seinem Zimmer gefunden hatte."

- 180 No. 337. In der Note 135 muss es heissen: Die Personen welche von Rechts nach Links gehen.

- 183 No. 342. Unter Aetzdrücke ist einzuschalten:
I. Vollendet, aber noch von der grossen Platte.
II. Spätere, meist ausgedruckte Abdrücke befinden sich auf einer 4" 10½"' hohen Platte.
Die Zeile: In den späteren Abdrücken — hoch, ist zu streichen.

- 185 No. 345 Z. 6 von oben statt: Die — aufgeätzt, muss es heissen: Die ersten Abdrücke sind zur deutschen Ausgabe des Kalenders, die späteren Abdrücke zur französischen Ausgabe benutzt und sind diese letzteren gewöhnlich aufgeätzt.
Die Copien von *Endner* haben wie die Originale deutsche und französische Unterschriften und sind wohl zu beiden Ausgaben des Kalenders verwendet worden.

- 186 No. 347. Die Christusfigur wurde auf ausdrückliches Verlangen von Lavater ausgeschliffen.

- 186 No. 351. Statt: Die Kupfer — 478. muss es heissen: „Die Kupfer zur 4. und 5. Sammlung s. No. 457 und 478."

- 189 No. 353.
Eine gute Copie, ohne den Namen des Stechers, ist ohne die senkrechte Strichlage am Gewölbe; unter der Mitte steht: „Nach Chodowiecky." und oben in der Mitte: „V. Aufz. V. Auftr."

- 188 No. 354 ist einzuschalten: Titel zu dessen Leichenrede.
Titel:
Leichen-Rede auf Sr. Excellenz den weiland Hochwohlgebornen Herrn Herrn Wilhelm Sebastian von Belling von Sr. Königl. Majestät hochbestellt gewesenen General-Lieutenant der Armee, Ritter des schwarzen Adler-Ordens, Chef eines Regiments Husaren, Erb- und

Gerichts-Herrn auf Schojo und Schwetzko ꝛc. ꝛc. Am dritten Advents-Sonntag 1779 zu Stolp gehalten von Georg Friedrich Zitelmann Feld-Prediger. Berlin, gedruckt bey G. J. Decker, Königl. Hofbuchdrucker. 1780. (31 S.) in 8.

Seite 195 No. 364.
Hierven giebt es eine etwas vergrösserte Copie von *Berger*.

- 197 No. 370.
Hiervon giebt es Copien auf fünf einzelnen kleinen Platten. Das Blättchen Vorzug der Arznei-Kunst hat nur die Figur des Arztes. Alle sind ohne irgend eine Schrift, nur unter dem Blättchen, das im Original mit „Blinde Liebe" bezeichnet ist, steht „Chodowiecky fecit."

- 203 No. 384. Wilhelm Tell. Die auf S. 203 bei der I. Abdrucksgattung genannte Originalzeichnung befindet sich jetzt in meinem Besitze.

- 203 No. 387 statt entblösster Ritter, lies: „Ritter ohne Kopfbedeckung."

- 204 No. 389 statt den Rechts stehenden lies: „dem Rechts stehenden."

- 205 No. 392 hinter Habseligkeiten schalte ein: ausser seiner Kleidung. P.

- 206 No. 393 lies: Titelkupfer zu Westphal's Portraits. Zweiter Theil. P.

- 207 No. 395.
Eine Copie: Unten Links von No. 1. „*Chodewiecki del.*" und unten Rechts „*Rosmaesler sc.*"

- 208 No. 396.
Bei der Copie lies statt auf das Jahr 1778: 1782.

- 212 No. 404. Unter Z. 11 von oben ist einzuschalten:
I. Vor der Retouche.
II. Mit der Retouche,
und zu der „Zweyten Auflage, Berlin, 1788. Bey Christian Friedrich Voß und Sohn." desselben Werkes benutzt.

- 212 No. 405 lies: Erste Titelvignette zu Hermes' Andachtsbuch, statt Passions-Predigten. P.

- 215 No. 409 Z. 10 statt „Kranze vor der Brust" lies „Kreuze vor der Brust."

- 218 No. 418 statt „Die büssende Magdalena"*) lies: Christus bei Simon dem Pharisäer. Gleich darauf: Titelvignette zu (J. Chr. Seyffert) Andachten etc. P.

---

*) Der Künstler hat in seinem eigenhändig geschriebenen Verzeichnisse das Blatt so benannt. E.

Seite 218 No. 419 Z. 1 von unten statt No. 441 — 443 lies: „442, 443."

- 224 No. 432. Die aufgeführte Beschreibung befindet sich bei einem Abdrucke dieser Nummer auf dem Kgl. Kupferstichkabinet in Berlin, auf einem besonderen, in 8. gedruckten Blatte. Woher diese Beschreibung genommen ist, und zu welchem Zwecke solche gemacht, habe ich nicht ermitteln können. Nachdem mir das Buch jetzt aber vorgekommen, ist die richtige Beschreibung des Bildes nun die nachfolgende:

  Marie, von ihrem Geliebten Joseph verführt, sitzt vor einem Himmelbette, und hat den Abschiedsbrief an ihre Freundin beendet. Sie will eben einen Giftbecher nehmen, als ihr Bruder Carl sie überrascht, ihr solchen entreisst und dabei ein brennendes Licht vom Tische stösst.

  Es giebt eine Copie von der Gegenseite, ohne Angabe des Zeichners und des Stechers.

- 230 No. 440. Die Erklärung der 12 Monatskupfer ist von *Geo. Chrph. Lichtenberg.*

  Es giebt hierven eine Copie mit der unsinnigen Unterschrift „Heurathsanträge."

- 233 No. 444—455 Z. 2 von oben statt (de Henr. P—) lies (par Henr. Pestalozzi).

- 237 No. 457.

  Eine Copie ist ven *A. Karcher.*

- 242 No. 464.

  Die 9. Darstellung ist von *G. Böttger* copirt.

- 243 No. 466.

  Die angegebene Copie ist ven *P. Bohmann.*

- 244 No. 468.

  Eine 2. Copie ist von *Weissenhahn* und eine 3. ven *B. T. Leizel.*

- 244 No. 469.

  Eine 1. Copie, unten Rechts „*Jury*" ist mit gravirter Einfassung; eine 2. von *Weifsenhahn.*

- 244 No. 470.

  Eine 1. Copie ist ven *Weifsenhahn* und eine 2. in Holzschnitt.

- 247 No. 478.

  Eine Copie befindet sich in einem Nachdrucke des Buches.

- 249 No. 480 Z. 24 von oben lies Note 169 statt 170.

  Es giebt eine Copie ven *G. Böttger* in 8.

- 249 No. 481 lies: 12 Blätter zu Grossmann's Adelheid von Veltheim.

- 250 No. 481.

  Die 11. und 12. Darstellung ist von *C. Dornheim* copirt; No. 11 mit der Unterschrift: „Vergebet es" etc., No. 12 mit „Ziehet hin" etc.

Seite 252 No. 482.
Die 3., 4., 5., 6., 8., 9. Darstellung ist von *W. Jury* in 8. copirt.

- 252 No. 483.
Eine Copie ist von *D. Berger.*

- 253 No. 485. Lavater sagt in seiner Erklärung der Tafeln zu dem Werke Jesus Maria: der so sehr abgerundete Kopf der Maria habe ihm nicht gefallen; er habe darum diese Platte nicht benutzt, sondern eine andere von Schellenberg mit Aenderung des Gesichtes nachstechen lassen, die Chodowiecki'sche Platte aber an Seiler zu dessen Gebetbuch überlassen. Unter letztere stach eine Schrift-Pfuscher die Unterschrift „Jesus im Tempel" und oben „IV."

- 255 No. 487—490
sind als Vignetten zu einem Wiener Nachdrucke des Buches copirt.

- 257 No. 492.
Z. 10 von unten ist einzuschalten: das 10. Blatt ist etwas verändert copirt.

- 258 No. 494, 495. Die aufgeführte Platten-Breite und Höhe ist oben zu streichen, dagegen bei No. 494 nach den Aetzdrücken einzuschalten:

I. Von der mit No. 495 *auf einer unzerschnittenen,* 7" 6''' *breiten und* 5" 5''' *hohen Platte.*

II. Von der zerschnittenen Platte, welche nun 3" 3''' *breit ist.*

Bei No. 495 ist hinter den Aetzdrücken einzuschalten:

I. Von der mit No. 494 *auf einer noch unzerschnittenen Platte.*

II. Von der zerschnittenen Platte etc. und die Worte: „Die späteren Abdrücke sind" zu streichen.

- 259 No. 498 lies: seines verstorbenen Vaters an Gotthard überbracht. P.

- 260 No. 499.
Die ausgeführte Copie ist von *Crusius.*

- 261 No. 501. Die Vignette ist auch zur ersten Auflage des Buches: „Erster Theil. 1784." benutzt worden.
Eine Copie davon ist von *G. Böttger.*

- 264 No. 507.
Eine verkleinerte Copie ist von *Penzel.* U.

- 266 No. 512.
Eine zweite Copie ist von *P. Bohmann.*
Andere Exemplare der Copie von *Wagner* tragen die Unterschrift „Christus heilt den Blindgebornen."

- 270 No. 518. Bei dem Buchtitel ist noch hinter Jahre einzuschalten „von Joh. Christian Seyffert). Erster Theil."
Eine Copie davon ist von *G. Böttger.*

Seite 272 No. 521—527. Unter der Ueberschrift ist noch einzuschalten:

Erste Composition.

Die **zweite** Composition s. No. 797—820.

- 273 No. 524. Die „ “ bei Bückling sind zu streichen.

- 277 No. 532 Z. 20 von oben lies „Cherub“ statt Cherubim.

- 282 No. 539.

Die angegebene Copie ist von *E. Riepenhausen*.

- 283 No. 540.

Es giebt hierven noch nachfolgende Copien:

3. Ein in einem Viereck eingeschlossenes Oval mit der Unterschrift des Originals, sodann: „nach D. Chodowiecky gestochen von C. Dornheim in Leipzig.“ Das Ganze ist etwas verkleinert.
4. Ven der Grösse des Originals und derselben Unterschrift; sodann: „nach dem Original von D. Chodowiecky gestochen und verlegt von J. C. Sehleich und P. J. Fell.“
5. Mit der Unterschrift:

HERTUG LEOPOLD AF BRUNSWIG
gaaer paa Oderen ſin döed i möde,
ved den ulykkelige overſvim̄el ſe
ſem ſkede i Aaret 1785
hans ſiſte ord var
Jeger et Menniſke ſaavelſom i og her kommer det an paa Menniſkeredning.

Unten Links *„Chedewiecki inv.“* Unten Rechts *„A. O. Flint* sc.“
Stich-Breite 7″ 9‴, Stich-Höhe 5″ 6¼‴.

6. Ven *J. G. Klinger*.
7. Ven *J. L. Stohl*.
8. Von *D. Berger* unter dem Bildniss des Herzogs.
9. Als eine kleine Schlussvignette.

- 284 No. 541. Spätere Abdrücke sind aufgeätzt und die Platte in drei Theile zerschnitten.

- 284 No. 542, 543 statt Zwei Vignetten lies: Erste und zweite Vignette.

- 286 No. 547 statt Portrait lies: Phantasie-Portrait. P.

Die aufgeführte Copie ist von *Geyser*.

- 286 No. 547.

Die aufgeführte Copie in Medaillon ohne Unterschrift ist von *Geyser* und zum ersten Theile der im Jahre 1789 erschienenen neuen Auflage des Peregrine Pickle auf dem Titelblatte eingedruckt.

- 287 No. 549 lies: 12 Blätter zu Beaumarchais le Mariage de Figaro. P.

- 292 No. 561. Vor Gastomüsl setze: Der nowogrodsche Fürst.

- 293 No. 562.

Die II. Abdrucksgattung ist aufgeätzt; auf der Mauer im Hintergrunde von No. 5 *befinden sich diagonale Strichlagen. Auf noch späteren Drucken ist der Schlagschatten auf der linken Seite der Mauer noch mit diagonalen Linien verstärkt.*

Seite 295 No. 564 lies: Titelkupfer zu: „The triumph of benevolencé.“ Das Werkchen ist nicht von Will, und ebensowenig von Goldsmith. P.

- 295 No. 565. Es giebt neue Abdrücke, anscheinend vor aller Schrift, welche aber betrüglicher Weise zugelegt ist.

- 296 No. 565.
Eine 7. Copie ist von *G. Hissler*.

- 297 No. 566.
Die 2. Copie ist von *J. H. Klinger* und eine 4. Copie „*R. Sayer* exc.“

- 299 No. 568.
Eine 2. Copie mit deutscher Unterschrift, unter No. 1 rechts: „Chodowiecky del.“ ohne Namen des Stechers, ist von *E. Riepenhausen*.

- 302 No. 572.
Das Blatt ist eine Satyre auf das Unternehmen eines schlechten Berliner Kupferstechers, Merino, die merkwürdigsten Vorfälle zu Berlin durch einen wöchentlichen Kupferstich bekannt zu machen. Der schlechte Stich und der unerhebliche Inhalt waren Ursache, dass dieses Unternehmen mit dem dreizehnten Blatt aufhörte. Diese dreizehn unwichtigen Begebenheiten sind hier vorgestellt.

- 303 No. 574 statt Halbzirkels lies: Kreisabschnittes. P.
- 304 No. 575 statt Halbzirkels lies: Kreisabschnittes, ebenso 17. Z. weiter unten. P.

- 307 No. 580.
Eine Copie ist von *F. Grögory*.

- 307 No. 581.
Eine Copie ist von *M. Pölzel*.

- 308 No. 582.
Die 10. Darstellung ist mit Veränderungen von *C. Dornheim* copirt.

- 309 No. 583. Die späteren Abdrücke sind aufgeätzt.
Die aufgeführte Copie ist von *E. Riepenhausen*.

- 312 No. 588.
Eine Copie von No. 10 in 8. ist von *Henne*.

- 316 No. 594, 595.
Eine Copie von *Geyser* ist von der Grösse des Originals.

- 317 No. 597. Jacoby nennt das Blatt: Vignette zu „Kenntniss seiner selbst.“ Ein Buch unter diesem Titel habe ich vergeblich gesucht, wenigstens giebt es kein Werk von Lavater, welches diesen Titel trägt, und zweifle ich, dass das Blatt zu dem von mir aufgeführten Lavater'schen Werke gehört.

Die Bezeichnung des Philosophen als Socrates in der Beschreibung ist wohl eine irrige; wenigstens hat der Kopf mit den Socratesköpfen auf No. 146 keine Aehnlichkeit. Vielleicht hat der Künstler sich Solon oder einen andern Philosophen gedacht. U.

Seite 318 No. 598.
Die genannte Copie ist von *E. Riepenhausen*.

- 320 No. 600. Hiervon giebt es Abdrücke auf grossem Papier, wo die rechten und linken Darstellungen zugelegt sind.
Es giebt hiervon zwei Abdrucksgattungen.
I. Vor aller Schrift.
II. Mit der Schrift.

- 321 No. 601 statt: Thierkreis lies: Planetentafel. P.

- 322 No. 602.
Eine Copie von *E. Henne* ist mit deutscher und französischer Unterschrift.

- 323 No. 605.
Eine Copie ist ohne Bezeichnung des Zeichners und Stechers.

- 324 No. 605a. Die Ueberschrift würde wohl richtiger „kleines antikisirendes Basrelief" sein, obgleich der Künstler die No. als kleine etruskische Darstellung benannt hat.

- 325 No. 609. Die zwei aufgeführten Abdrucksgattungen sind wie nachfolgend zu bezeichnen:
I. Vor aller Schrift und vor den Vögeln auf No. 9.
Ein Exemplar, wo die Schrift dem Schriftstecher mit Rothstift vorgeschrieben ist, befand sich in der Leipziger Auction vom 15. Mai 1851, und jetzt in der Sammlung des verstorbenen Königs Friedrich August von Sachsen.
II. Mit der Schrift und mit den Vögeln.

Eine Copie ist von *W. Arndt*, auch ist die 1. und 10. Darstellung von *Nussbiegel* copirt.

- 326 No. 610 Z. 10 lies: den nachmaligen litterarischen Märtyrer. P.

- 328 No. 613.
Eine Copie ist von *E. Riepenhausen*.

- 329 No. 614.
Die aufgeführten Copien sind 1. von *Geyser* und 2. von *G. G. Endner*.

- 331 No. 617.
Eine Copie mit Veränderungen ist von *G. Böttger*.

- 333 No. 622.
Eine verkleinerte Copie ist von *D'Argens*.

- 335 No. 625. Zu Ende der Aetzdrücke ist zu streichen: Handschriftlich — verschnitten; ebenso die zwei Abdrucksgattungen und dagegen die drei nachfolgenden zu setzen:
I. Vor der Ueberschrift „Die Sophisten." Die Platte ist noch 3" 11‴ hoch.
II. Ebenso. Die Platte ist oben rund und unten abgeschnitten und nun 3" 1‴ hoch.

III. Mit der Ueberschrift „Die Sophisten." Des Künstlers Name u. s. w.
Eine Copie ist von *A. Karcher.*

Seite 338 No. 630.
Eine Copie ist von *E. Riepenhausen.*

- 338 No. 631. Hiervon giebt es Abdrücke auf grossem Papier, wo die rechten und linken Darstellungen zugelegt sind.

- 340 No. 632.
Die 9. Darstellung ist von *W. Jury* mit Veränderungen copirt.

- 341 No. 633.
Eine 2. Copie ist von *W. Chodowiecki.*

- 342 No. 638 statt Kriege von 1689 lies: 1686.

- 344 No. 642. Die Beschreibung des Bildes von „Vier Officiere — emporheben wollen." ist aus dem Briefe des Copenhagener Verlegers Proft an den Künstler genommen.

- 344 No. 643.
Eine Copie in 16. ist von *W. Jury.*

- 349 No. 658. Die Platten-Höhe 2″ 8‴ ist zu streichen, dagegen sind die zwei nachstehenden Abdrucksgattungen zu setzen:
I. Vor der 2″ 8‴ hohen Platte.
II. Von der retouchirten und oben und unten abgeschnittenen, jetzt nur 2″ 4‴ hohen Platte.

- 351 No. 661.
Eine Copie ist von *E. Riepenhausen.*

- 353 No. 663.
Eine 2. Copie ist von *Arndt* unter *Henne's* Leitung, eine 3. von *Endner* und die 5. Darstellung ist von *J. A. Darnstedt* in 8. copirt.

- 356 No. 669, 670.
Beide von *J. F. Bolt* copirt.

- 360 No. 680. Spätere Abdrücke sind aufgeätzt.

- 364 No. 686.
Die aufgeführte Copie ist von *E. Riepenhausen.*

- 365 No. 687. Bei der III. Abdrucksgattung ist „a) Mit einem Einfalle" zu streichen. Es giebt hiervon nur die mit b) und c) aufgeführten Abdrücke, die nun mit a) und b) zu bezeichnen sind.

- 365 No. 687. Von dieser Platte giebt es auch Abdrücke mit französischer Unterschrift; die deutsche ist ausgeschliffen. Die Drucke sind matter, scheinen mir aber noch nicht aufgeätzt. U.
Eine 1. Copie ist von *P. Haas*, eine 2. von *J. D. Heidenreich.*

- 367 No. 688.
Eine 2. Copie ist von *Geyser*, eine 3. von *Grünler* und die 10. Darstellung ist von *J. Nussbiegel* copirt.

Seite 367 No. 689. Nach der 6. Zeile von oben ist einzuschalten: Die zum Kalender verwendeten Abdrücke sind gewöhnlich aufgeätzt.

Von dieser Platte existirt (ich halte es für eine Copie) ein Druck, wo unter Nr. 1 unten Links steht: *„D. Chodowiecky & sps.“* Die Behandlung ist reicher, die Form der Buchstaben in den Unterschriften, bei genauer Ansicht, verschieden. Es wird für eine aufgestochene Platte gehalten. Ich glaube es ist eine Copie von Neubauer in Frankfurt a. M. U.

- 369 No. 691. Vor der Beschreibung des Blattes ist einzuschalten: Zum XXVII. Abschnitt: Geschichte der unglücklichen Luise L*.
  Eine 1. Copie ist von *J. Mansfeld* in 8., eine 2. von *Renard* in 8.
- 374 No. 700.
  Eine Copie ist von *Darnstedt.*
- 376 No. 703.
  Eine Copie ist von *J. D. Heidenreich.* Eine zweite ist von *Buchhorn* mit deutscher und französischer Unterschrift.
- 379 No. 711. Bei der I. Abdrucksgattung ist noch eine als erste einzuschalten:
  a) Rechts in der Mitte von No. 5. *ein Köpfchen nach Rechts sehend;*
  b) bleibt wie angegeben; das Köpfchen ist dasselbe wie unter a);
  c) wird die Gattung a), und
  d) die aufgeführte c).
  Hinter II.: Die späteren Abdrücke sind aufgeätzt.
- 382 No. 713.
  Die aufgeführte Copie ist von *E. Riepenhausen.*
- 384 No. 715.
  Eine 2. Copie ist von *Geyser*, eine 3. von *Gränler*, und die 6., 7. und 8. Darstellung sind von *C. Frisch* in 8. copirt.
- 386 No. 719.
  Eine Copie ist von *P. Veith.*
- 390 No. 727, 728. Bei den zu dem Buche verwendeten Abdrücken fand ich die Platte in zwei Theile zerschnitten.
- 390 No. 730.
  Copirt als Vignette: 1. von *Darnstedt*, 2. von *W. Jury* als Medaillon mit Arabeskenumgebung.
- 391 No. 729—732.
  Die Copien von *Cl. Kohl* sind zu demselben Taschenbuch von *Becker* für 1795 verwendet.
- 395 No. 740. Das Titelkupfer ist zum 2. Bändchen dem Juniusstück verwendet, zu der Erzählung: Der wichtigste Moment in Minna's Leben.
- 402 No. 752.
  Copirt von *Renard.*

Seite 404 No. 756. Das Titelkupfer ist zum 6. Bändchen der Monatsschrift verwendet worden.
- 405 No. 758. Hinter Schulz' Reise ist „Erster Theil" einzuschalten.
- 415 No. 778 Z. 3 von oben lies: an der Gurgel gepackt, fällt jener nach rückwärts. P.
- 416 No. 779. Hinter II.: Die späteren Abdrücke sind aufgeätzt.
Die aufgeführte Copie ist von *Krethlow*.
- 417 No. 780. Hinter II.: Die späteren Abdrücke sind aufgeätzt.
- 418 No. 784. Vor Höpfner ist einzuschalten: Doctor Ludwig Julius Friedrich.
- 419 No. 785. Die Ueberschrift ist in „Die bettelnden Emigranten" zu ändern.
- 429 No. 804. Hinter I. a) statt Rechts steht ein Bauer, lies: Rechts steht ein Baum.
- 439—442 No. 824—831.
Die Copien sind von *Cl. Kohl*.
- 445 No. 834.
Titelkupfer zu: Fantasieen auf einer Reise und bei der Flucht vor den Franken von C. P. B. L. herausgegeben von J. L. Ewald. Berlin bei Unger.
Die französische Armee unter Jourdan brach an der Lahn durch und drängte die Oesterreicher bis Frankfurt und Hanau. Da der Landgraf von Hessen mit den Franzosen Frieden geschlossen hatte, so flüchtete Alles nach Hanau. Da das Kinzigerthor nur von Zeit zu Zeit geöffnet wurde, und die Brücke aufgezogen war, so sammelten sich die Flüchtlinge in der buntesten Masse vor demselben und harrten des Einlasses. Ein Jude unterhielt sich mit einer geschmackvoll gekleideten Dame, als ob er ihr Bruder wäre. Ein feiner Herr auf einem schönen Pferde mit einem Felleisen auf dem Rücken, schien sein ganzes Vertrauen auf eine dicke Bäuerin zu setzen. Man sah Damen auf einem Leiterwagen und einen eleganten Wagen, worauf hölzerne Stühle, als wären es Schätze, gebunden waren. Freiheit und Gleichheit herrschte zwar nicht, aber Gleichheit und Angst.
- 448—451 No. 838—841.
Die Copien in 8. sind von *W. Jury*.
- 453 No. 846.
Die angegebenen Copien sind von *W. Jury*.
- 453 No. 847—850. Vor 847 ist einzuschalten: Diese vier Blätter und die nachfolgenden No. 851 und 852 bilden die Fortsetzung und den Beschluss der unter No. 847—852 vorgestellten häuslichen Scenen.

Seite 456 No. 852.
Eine Copie mit Veränderungen ist von *C. Schulz.*

- 459 No. 858. In der 2. Zeile der Beschreibung lies statt Acker, Anker.
- 460 No. 860. Die II. Abdrucksgattung ist wie nachstehend zu ändern:

II. *Mit des Künstlers Namen.*

a) Vor dem obigen eingedruckten Titel des Buches.

b) Mit diesem Titel.

- 466 No. 871.
Eine Copie ist von *W. Böhm.*
- 469 No. 873—876.
Eine Copie in 16. ist von *P. J. Laminitz.*
- 471 No. 879 Z. 4 unter der Ueberschrift statt 664 lies 644 Z. 21 von unten „der damals Deutschland mit Frankreich vereinigen sollte."*) Im Jahre 1798 war dies sehr unwahrscheinlich. P.
- 473 No. 881. Hinter III.: Die späteren Abdrücke sind aufgeätzt.
- 474 No. 882. Unter die I. Abdrucksgattung ist einzuschalten: Hiervon giebt es auch Abdrücke mit hellgrüner Farbe.
Die Einfälle II. b. und IV. sind, nach Mittheilung des Hrn. Prof. Ludwig Richter in Dresden, von dessen Vater Carl August Richter radirt.
- 477 No. 886. In der Beschreibuug des Bildes 1. Zeile schalte hinter „Ein Mann" ein: „den Mahler Weitsch vorstellend."
- 482 No. 889—894.
Copirt von *Cl. Kohl.*
- 482 No. 895, 896.
Copirt von *W. Böhm.*
- 490 No. 912. In der 4. Zeile u. folg. der Beschreibung des Bildes muss es heissen: Der Vater, der Pfarrer, stehet Rechts und wehret mit aufgehobenem Finger etc.
- 495 No. 920. Bei den Aetzdrücken ist statt No. 7 „No. 3" zu lesen.
Eine Copie ist von *E. Riepenhausen.*
- 497 No. 920 a.
Von den Copien giebt es auch Abdrücke vor der Unterschrift.
- 498 No. 921—924.
Eine Copie ist von *Cl. Kohl.*
- 500 No. 925—928.
Eine Copie ist von *W. Böhm.*
- 504 No. 938—943. Die sechs Kupfer befinden sich in nachfolgenden Bänden der deutschen Monatsschrift:

---

*) Handschriftlich vom Künstler so bezeichnet. W. E.

No. 938 im Jahrgang 1799. 1. Band.
- 939 - - 1799. 2. -
- 940 - - 1799. 3. -
- 941 - - 1800. 1. -
- 942 - - 1800. 2. -
- 943 - - 1800. 3. -

Seite 509 No. 945.
Eine Copie ist von *E. Riepenhausen.*

- 513. Die zwei zweifelhaften Blätter möchte ich nach vielen Vergleichen und glaubwürdigen Stimmen *E. Riepenhausen* zuschreiben.

Zum Register.

- 518 lies Abendandachten (von Joh. Chr. Seyffert) s. Seyffert, statt Abendandachten etc.
- 518. Almanach. Eyn feyner kleiner, s. Nicolai.
- 520 Berlin. Eine Zeitschrift . . . . 914, 915.
- 520. Blüthenalter, das, der Empfindung s. Mereau.
- 521. Briefwechsel der Familie des Kinderfreundes, s. Weisse.
- 521. Calender, Historisch genealogischer, für 1797 (von J. Er. Biester). 6 Blätter . . . . 823.
  Dagegen ist Z. 16 von unten „und 6 Blätter 823" zu streichen.
- 523. Calender, Kgl. Grossbritanischer Lauenburg. 1794. 12 Blätter . . . . 714.
- 523. Campe, J. H., Kleine Kinderbibliothek, oder Hamburger Kinderalmanach . . . . 176.
- 523 Z. 2 von unten lies: seine Bildnisse. 12, 14, 24, 75, 109 a., 793, 882 statt 14—793.
- 524. Clarissa, s. Richardson.
- 528. Jung, s. Stilling.
- 529. Kinderalmanach / Kinderbibliothek } s. Campe, J. H. hinter 1795.
- 532 Z. 8 von unten schalte ein: von W. G. Becker.
- 535. (Seyffert, Joh. Chr.), Abendandachten . . . 418.
- 535. (— —) Neue Abendandachten . . . . . . 518.
- 538. Woltmann, Wallenstein. 6 Blätter . . . . 920.

Leipzig, den 1. Decbr. 1859. **Wilh. Engelmann.**

Anzeigen.

L'oeuvre complet de *Rembrandt* décrit et commenté par *M. Charles Blanc*, ancien Directeur des Beaux-Arts. Catalogue raisonné de toutes les eaux-fortes du maitre et de ses peintures, orné de bois gravés et de quarante eaux-fortes tirées à part et rapportées dans le texte. Deux volumes publiés en trois livraisons. Première livraison. Paris, chez Gide, libraire-éditeur. 1859. gr. 8. *)

I.

So eben mit einer Zusammenstellung von Zusätzen und Bemerkungen zu dem Verzeichnisse der Rembrandt'schen Radirungen von Bartsch beschäftiget, die theils ein Resultat eigner Beobachtungen, theils in verschiedenen, oft seltenen Werken und Catalogen zerstreut vorhanden sind, empfingen wir freudig diese erste Lieferung des oben genannten Werkes, in der Hoffnung, darin viel Belehrendes und nicht Bekanntes zu finden.

Der erste Blick in dasselbe überzeugte uns jedoch, dass wir es mit der Arbeit eines Enthusiasten zu thun hatten, der sich mehr die Verherrlichung seines Lieblingsmeisters, als eine gründliche Belehrung der Kunstfreunde hatte angelegen sein lassen und wir würden daher gern geneigt gewesen sein, jenes Streben zu entschuldigen, wenn dasselbe nicht oft seine Grenzen überschritten hätte. Wenn wir jedoch in dem vorliegenden Werke eine umfangreiche Zusammenstellung von Bibelversen, Auszüge aus bekannten älteren und neueren Büchern, alte Weihnachtsgedichte (Noëls), ja sogar einen 10 Seiten füllenden Auszug der Tragödie Medea,

*) Es ist zwar gar nicht oder nur selten Sitte, in einem und demselben Journale mehr als eine Recension über ein Werk erscheinen zu lassen. Wenn wir diesmal von diesem Gebrauche abgehen und zwei Besprechungen des oben angezeigten Werkes aufnehmen, so mag dies vielleicht in der besonderen Wichtigkeit desselben eine ausreichende Entschuldigung finden. Hat es doch auch sein besonderes Interesse, über ein wichtiges Werk zwei von verschiedenen Betrachtungspunkten ausgehende Beurtheilungen zu vernehmen. Die Red.

cinc lange Geschichte der Preciosa nach Cervantes und eine Literatur über Faust, von den Troubadours und dem Höllenzwange bis auf Goethe, finden, die mit den, ausserdem jedem beschriebenen einzelnen Blatte Rembrandt's hinzugefügten Reflexionen des Verfassers zwei Drittheile dcs Buches ausfüllen, so müssen wir eingestehen, dass wir dieses um so mehr für einen Uebelstand halten, als der übrige Theil desselben nicht reich an fruchtbaren Saamenkörnern für das Feld der Chalcographie ist.

Seinem Buche hat der Verfasser einen Bericht an die Leser vorangehen lassen, in welchem derselbe über die früher erschienenen Verzeichnisse der Rembrandt'schen Radirungen Nachricht giebt und die Nothwendigkeit einer Abänderung des Classen-Systems von Gersaint und Bartsch zu rechtfertigen sucht; wodurch er die bisher angenommene Zahl von 12 Classen auf 6 beschränkt. Da indessen die zeither beobachtete Classification nicht allein eine mehr übersichtlichere und von den Chalcographen als vorzüglich anerkannte Eintheilung ist, sondern auch deren Umgestaltung ohne Vortheil oder Nothwendigkeit sein, vielmehr grosser Verwirrung Raum geben würde; so möchte es bedenklich erscheinen, den vom Verfasser betretenen Weg der Neuerung für angemessen zu halten, um so mehr, als Letztere bei den Sammlern wenig Anklang finden dürfte.

Ueber das, dem Verzeichnisse vorangesetzte Leben des Meisters können wir um so leichter hinweggehen, als dasselbe mehrentheils ein Auszug der Rede Dr. P. Scheltema's, bei der Einweihung der Statue Rembrandt's ist; wenn gleich es uns wunderlich vorgekommen, dass der Verf. S. 28 die Richtigkeit der Zeichnung eine „Pedanterie" nennt und S. 29 die Farbengebung des Meisters der von Titian, Correggio und Giorgione nicht nur gleich stellt, sondern sogar behauptet, dass derselbe die berühmtesten Venetianer an Leichtigkeit und Feinheit übertroffen habe. Auch was derselbe über den Ort der Geburt Rembrandt's sagt, den er in die Stadt Leyden verlegt und mit einer Abbildung der Mühle in Leyden begleitet, dürfte einigem Zweifel unterworfen sein, da den Beweisen, welche er für seine Angabe beibringt, und die sich ebenso gut auf einen Andern gleichen Namens beziehen können, die vom Meister selbst nach der Natur gemachte Radirung der Mühle, in der er geboren (B. 233), entgegengestellt werden kann, welche derselbe, als auf freiem Felde stehend und nicht mit Bastionen von Festungswerken umgeben, dargestellt hat.

Dem Leben Rembrandt's hat Bartsch eine vortreffliche Abhandlung über die Arbeiten des Meisters und deren technische Ausführung angehängt, und wir bedauern die unterlassene Berücksichtigung dieses wichtigen Gegenstandes in dem vorliegenden Werke um so mehr, als spätere Ermittelungen und Beobachtungen jener Abhandlung noch Vieles hinzuzufügen Veranlassung geben. Wir

rechnen hierzu besonders die Kennzeichen der Priorität oder Posteriorität der Abdrücke: die spitzen Ecken und die Beschaffenheit der Plattenränder, den ungereinigten Grund, den Plattengrat, die Abdrücke mit Tuschton, die Retouchen der Schatten mit schwarzkunstartigen Nadelarbeiten u. s. w. — Es scheint aber, dass der Verf. diesem Gegenstande nicht besondere Aufmerksamkeit zu widmen für nöthig gefunden hat; denn wir finden in seinem Buche oftmals die drei letztgenannten Kennzeichen, unter der allgemeinen Bezeichnung „manière noire" verwechselt, was leicht zu Irrthümern führen kann.

Indem wir nun auf den wesentlicheren Theil des Buches, den Catalog selbst, einzugehen im Begriff stehen, müssen wir zunächst bemerken, dass durch die vorher besprochene Umgestaltung des älteren Classen-Systems, nicht allein die zeitherige Bezifferung der einzelnen Blätter eine Veränderung erfahren hat, sondern diese selbst auch zum Theil ganz anderen Rubriken zugewiesen sind. So finden wir z. B. in der ersten Classe (Hiérologie) Alles vereinigt, was das alte und neue Testament, die Heiligen und Kirchengeschichte angeht und die Bildnisse des Meisters, sowie anderer Personen, sind der Classe der Männerköpfe einverleibt worden. Ob dadurch aber die Uebersichtlichkeit der Arbeiten Rembrandt's gewonnen, stellen wir dem Urtheile der Sammler anheim.

Was die Benennungen der Darstellungen betrifft, so sind diejenigen, deren sich Gersaint und Bartsch bedienten, grösstentheils wortgetreu beibehalten, und nur bei dem Blatte No. 7 (B. 118) hat der Verf. geglaubt, eine Ausnahme machen zu müssen, und dasselbe „Jacob und Laban" getauft. Der Bemerkung desselben, dass er den Inhalt dieser Darstellung, welche die vorgenannten beiden Chalcographen „Trois figures orientales" benannt, durch seine Bemühung in der Bibel gefunden, müssen wir aber entgegensetzen, dass dies Blatt schon längst von holländischen und deutschen Sammlern mit grösserer Wahrscheinlichkeit für die „Verspottung des Tobias" gehalten wird und dass sie sich in dieser Beziehung auf das Buch Tobiä, Cap. 2, berufen.

Bei den Nummern 16 und 44 seines Catalogs (B. 43 u. 69) hat der Verf. sich für berechtigt gehalten, im Widerspruche mit bewährten Kennern, die zeither als zweite Plattenzustände betrachteten Abdrücke für Erste (und so umgekehrt) zu erklären; da wir aber seine diesfälligen Behauptungen nicht allein für gewagt, sondern auch für unrichtig halten, so wollen wir hier auf eine nähere Erörterung derselben eingehen.

Die Angabe in Bezug auf No. 16 (B. 43), dass in den allerfrühesten Abdrücken die Kopfbedeckung der Frau des jungen Tobias mit einer nicht geätzten, sondern nur sehr leicht gerissenen und kaum wahrnehmbaren einfachen Strichlage versehen sei, welche, da die Nadel kaum das Kupfer berührte, während des

Druckes verschwand, wollen wir gerne zugestehen. Die auf diese Weise erhaltenen Abdrücke — mögen sie nun in der Kopfbedeckung die erwähnte Strichlage haben, oder nicht — gehören aber unbedenklich einem Plattenzustande (état) und zwar dem ersten an und sind nur durch ihre Reihenfolge verschieden. Die darauf erfolgte bestimmtere Ueberarbeitung des Kopftuches constatirt aber unbedingt den zweiten Zustand der Platte, um so mehr, als dieselbe noch mit andern Retouchen, namentlich im Gesichte, am Halse und auf der Schulter des Mannes, verbunden ist. Wir kennen übrigens noch einen dritten, von dem Verfasser nicht erwähnten Zustand dieser Platte, in dem die Schatten durch schwarzkunstartige Nadelarbeiten verstärkt und neue Strichlagen, in der unteren Ecke rechts, hinzugefügt worden sind.

Die zweite Behauptung, dass diejenigen Abdrücke von der Platte No. 44 (B. 69), welche den grösseren Mund des auf der Erde liegenden Mannes zeigen, dem ersten Zustande derselben angehören, darf aber mit noch wenigerem Bedenken zurückgewiesen werden, als der Verf. sich in dem Falle, von der Kraft und Schwärze solcher Abdrücke, die von der aufgeätzten Platte herrühren, täuschen liess. Das, was derselbe an dem Munde des liegenden Mannes für Plattengrat gehalten, ist jedoch ein Aetzflecken, der sowie andere, z. B. an der Sohle desselben Mannes, an dem Kopfe der entfernteren Kuh u. s. w. eine Folge des Aufätzens der Platte ist. Hätte der Verfasser eine genauere Vergleichung eines solchen Abdrucks mit einem wirklich ersten von der nicht aufgeätzten Platte vorgenommen, so dürften schon die Schärfe und Feinheit aller Linien, sowie der Silberton des Drucks in letzterem, ihm ein Misstrauen gegen seine Meinung eingeflösst und wahrscheinlich diese auch geändert haben.

Von den Beschreibungen der Abdrucksgattungen und Zustände (états) der in gegenwärtiger Lieferung erwähnten 84 Platten des Meisters können wir nur im Allgemeinen bemerken, dass solche, mit wenigen Ausnahmen, nur Bekanntes — wenn auch in anderer Wortstellung und mit unwesentlichen Zusätzen vorgeführt — enthalten, nicht aber so vollständig sind, wie wir es erwarteten; denn, ausser den vom Verfasser angeführten Plattenzuständen, kennen wir noch zwei dergleichen von jeder der Nummern 4, 5, 26, 58 und 81 und noch eine von ihm nicht beschriebene Abdrucksgattung von jeder der Nummern 9, 13, 20, 23, 30, 32, 38, 39, 57, 62, 70, 73 und 84 seines Catalogs. Dagegen dürfen wir zu erwähnen nicht unterlassen, dass von der No. 48 (B. 73) eilf Abdrucksgattungen beschrieben worden, von welcher Platte uns bisher nur sieben verschiedene Zustände bekannt gewesen, da wir aber nicht im Stande sind, eine Vergleichung der von dem Verf. angeführten Unica in den Museen zu Amsterdam, London und Paris vorzunehmen, so können wir die Treue seiner diesfälligen Angaben

nicht beurtheilen. Ausserdem finden wir bei der No. 52 (B. 77.) noch einen vierten, bisher uns unbekannten Plattenzustand mit der Adresse von Malbouse angeführt. (?)

Die ausser dem Portrait Rembrandt's und den Abbildungen der Mühle, des Wohnhauses und der Begräbnisskirche desselben, dieser Lieferung beigegebenen Illustrationen, bestehen in den wohlgelungenen Copien der Radirungen, B. 30, 54, 56, 58, 109 und 151, sowie in fac-similibus nach anderweiten Zeichnungs-Entwürfen des Meisters zu den von ihm radirten Blättern, B. 43, 74 und 88. — Ueber die Nothwendigkeit oder Zweckdienlichkeit der drei letzteren wollen wir jedoch dem Urtheile der Sammler nicht vorgreifen.

Berlin. **J. F. Linck.**

II.

Ein neues Buch über Rembrandt, dessen Werke seit der Zeit ihres Entstehens bis heute die besten Federn beschäftigt haben, der stets von den einen als ein Eckstein, von den andern als ein Pfeiler der Kunst beurtheilt worden ist, nehmen wir mit ungewissen Erwartungen zur Hand, in welcher Weise es dem Verfasser gelungen sein möge, neue Seiten seines Gegenstandes kritisch zu beleuchten. Die Beschreibung von Rembrandt's Radirungen an und für sich fand durch Bartsch und das Plagiat Claussin's und seine englischen Nachfolger einen befriedigenden Abschluss. Die durch den Erstgenannten eigentlich begründete Kupferstichwissenschaft ist in unserer Zeit auf einen hohen Standpunkt klarer Uebersicht über das Material gelangt, und die Träger derselben, stets die vorzüglichsten Liebhaber und Händler, begnügten sich nicht nur, Alles festzustellen, was ein Künstler überhaupt von seiner Hand hinterlassen, sondern untersuchten nun mit Eifer die verschiedenen Zustände und Bedingungen, in welchen die einzelnen Arbeiten vorzüglicher Radirer, Stecher u. s. w. vorkommen, und stellten die Abdrucksgattungen fest.

Dies ist ein Hauptmoment der neueren Forschungen über die Kupferstiche alter Meister überhaupt gewesen. Ueber die Bedeutung derselben als Kunstwerke, über den innewohnenden Geist dieser freien Scizzen oder vollendeten Stichelgemälde, über die Berechtigung, womit sich der ausgesprochene Gedanke derselben zum künstlerischen erhebt, ist dagegen bis jetzt verhältnissmässig nur sehr wenig in Abhandlungen über einzelne Meister und kurzen Charakteristiken gesagt worden. Um wie viel es aber nöthiger ist, auf das allgemeine Verständniss der Werke grosser Künstler, die zu allen Zeiten denselben idealen Werth behalten, hinzuarbei-

ten, als auf die Feststellung von Merkmalen für den Handelswerth, wird jeder Liebhaber fühlen, der sich durch unablässiges Studium, von der anfangs fremden, unverständlichen Form aller Werke zu dem inneren geistigen Kern derselben durchgerungen, durch dessen Verständniss allein das irrende Empfinden ihres Kunstwerthes zum klaren Bewusstsein wird.

Es hat eine andere Bedeutung, die Originalität eines Künstlers durch die innigste Bekanntschaft mit der Individualität seines Geistes, der sich in seinen Arbeiten verkörpert zeigt, als an kümmerlich auswendig gelernten Merkzeichen der einzelnen Blätter seines Werkes zu erkennen.

Diese Gedanken scheinen den Verfasser der neuen Schrift über Rembrandt überzeugt zu haben, dass es an der Zeit ist, derartige kunstwissenschaftliche Werke nicht mehr nur aufzählend und beschreibend zu halten, sondern ihnen auch noch einen kritisch erläuternden Commentar beizugeben, der den Beschauer sogleich auf die Schönheiten und Eigenthümlichkeiten eines Meisters hinweisen soll. Dies zu thun ist M. Blanc bemüht gewesen, und hier kann eine neue Zeit für die litterarischen Bestrebungen auf diesem Gebiete beginnen, dem der Fleiss des Forschers den festen Boden gegründet, auf welchem die Verbreitung der Erkenntniss des rein Künstlerischen alle der Kunst Geneigten zu einer grossen geistigen Gemeinschaft zusammenführen wird.

Die Grundlage des Buches bildet natürlich die Beschreibung von Rembrandt's Radirungen. Einige der seltensten Blätter sind in gelungenen Copien wiedergegeben. Der Verfasser hält sich bei den in dem vorliegenden ersten Hefte aufgezählten 84 Nummern meist wörtlich an Bartsch. Seine Zusätze sind nicht wesentlich. So können wir z. B. auch auf No. 6. B. 35. „Das Opfer Abrabams" den im Hintergrunde von ihm entdeckten Widder durchaus nicht auffinden. No. 7. B. 118. „Die drei orientalischen Figuren" benennt er „Jacob und Laban" und belegt es mit einer Bibelstelle u. s. w. Dagegen hat er die Classification der Blätter gänzlich geändert und die von Bartsch aufgestellten und stets durchgeführten 12 Rubriken, die immer als bequem anerkannt worden sind, in 6 Abtheilungen: „Hiérologie, Fictions et Fantaisie, Gueux, Sujets libres, Portraits, Paysages et Animaux" zusammengezogen. Wir lassen dahin gestellt, ob damit die deutliche Uebersicht in einem solchen Handbuche gefördert sei. Die Eintheilung ist sehr willkürlich und nicht streng genug geschieden, insofern in der ersten Classe z. B. Gegenstände stehen, welche Bartsch richtiger unter Sujets pieux brachte. Ferner ist der Inhalt der zweiten Classe sehr unbestimmt, sie scheint seine dritte Abtheilung einzuschliessen, und gewiss hätten hier die Sujets libres einen Platz verdient. Endlich bringt er unter den Portraits alle jene Skizzen männlicher und weiblicher Köpfe, die Bartsch praktischer in zwei

Classen auseinander hält. Er verweist in diese Classe auch die Portraits von Rembrandt, welche bei Bartsch etc. am Anfange stehen. Es will uns, gegen des Verfassers Meinung in der Vorrede, bedünken, dass das Bild eines Meisters von seiner eigenen Hand, doch mit Recht an die Spitze der trefflichen Sachen, die er alle geschaffen, gestellt werden kann.

Die Untersuchungen über die Abdrucksgattungen enthalten einiges Neue, doch sind sie nicht erschöpfend; so bei No. 11 B. 39 und 22 B. 49. Ferner giebt es noch Unterschiede bei No. 20, 30, 70, B. 47, 57, 99. Dagegen ist die Beschreibung von No. 48, B. 73 neu und in eilf Zuständen gewiss sehr vollständig. Die Umstellung der bis jetzt für die früheren gehaltenen Abdrucksgattungen in spätere bei No. 16 B. 43 und No. 44 B. 69 scheint einer genaueren Untersuchung zu bedürfen, wozu wir leider das Material nicht besitzen.

Ueberhaupt ist diese Seite nicht als die Hauptsache des Buches zu betrachten. Der Verfasser wird erst lebendig, wenn er auf die Auseinandersetzung des künstlerischen Werthes der Blätter kommt. Er hat jeder Nummer eine Erläuterung, zum Theil von beträchtlicher Länge beigegeben. Die Begeisterung für den Meister spricht aus jedem Worte, womit er im Einzelnen ausführt, was er in der Vorrede im Allgemeinen angedeutet. Die volle Liebhaberfreude, die der Herausgeber bei jahrelangem Betrachten seines liebsten Künstlers empfunden, prägt sich in jedem Gedanken völlig und ganz aus, um so mehr, als sie in gewisser Hinsicht eine einseitige ist. Der Verfasser ermüdet nicht, immer wieder darauf zurückzukommen, dass die Auffassung des Gegenstandes, welche bei Rembrandt so oft falsch verstanden worden, eben die vorzüglichste Seite seiner Künstlerschaft sei, womit er alle seine Zeitgenossen überrage. Um diese Ueberzeugung an jedem einzelnen Blatte zu beweisen, lässt er bei den heiligen Gegenständen die genauen Stellen der Bibel abdrucken, er fügt alte Gedichte ein, ja er giebt bei der Hochzeit des Jason und der Crëusa No. 82, B. 112, einen genauen Abriss des ganzen von Jan Six geschriebenen Trauerspiels Medea, mit einzelnen vollständigen Scenen, und zum Faust No. 84, B. 270 eine Uebersicht der betreffenden Sage und Litteratur von den ältesten Zeiten an. In diesem Punkte geht der Autor sehr weit und muss befürchten, die Leser an seinem Gegenstande zu ermüden, den er doch durch geistvolle Erklärung zu verherrlichen berufen scheint. Was er an diese Citate knüpft um auseinander zu setzen, wie Rembrandt stets ihren Gegenstand vollkommen ausdrückende Kunstgebilde schuf, welche den Vorwurf in jeder Einzelheit in sich aufgenommen haben und doch ganz selbstständig bedeutend dastehen, zeigt eine genaue Vertrautheit und ein ernstes Durchdringen seines Stoffes in dieser Hinsicht. Wir müssen aber bedauern, dass der Verfasser sich in diese Richtung

so tief verliert, dass er über der Auffassung des Gegenstandes die Besprechung der sichtbaren künstlerischen Darstellung desselben allzu sehr vergisst, die bei Rembrandt doch in in gleicher Eigenthümlichkeit sich verwirklicht. Wir können ebensowohl ein näheres Eingehen auf den unnachahmlichen Vortrag in den Radirungen verlangen, als der Verfasser vielleicht bei dem Verzeichnisse der Gemälde, was er schliesslich zu geben beabsichtigt, sich veranlasst fühlt, die Rembrandt'sche Technik der Malerei einer näheren Beachtung zu unterziehen. Denn die Ausrufe des Entzückens, die Bewunderung des geistreichen Nadelspieles, der magischen Reize des Helldunkels, sind bei weitem noch keine Erklärung, mit welchem künstlerischen Rechte sich Rembrandt dieser Mittel zur Erreichung seiner Zwecke bediente. Diese einzelnen Erscheinungen seiner Künstlerschaft sind allerdings mit Worten nur annähernd wiederzugeben, da sich der Begriff des Geistreichen nicht vollständig umschreiben lässt. Allein sie stehen bei unserem Meister in einem so vollendet zum Ganzen abgeschlossenen Verhältnisse, dass man daraus die Entwickelung, was eigentlich als rein künstlerisch zu betrachten ist, gar wohl ableiten und mit Beispielen aus seinen Arbeiten bequem belegen konnte. Wird nun dabei vergleichungsweise gezeigt, wie man mit den verschiedenartigsten Mitteln und auf sehr entgegengesetzte Weisen zu den Höhen der Kunst gelangen kann, so giebt dies Gelegenheit genug, diese Wege zu prüfen, und wenn dieselben auch an und für sich geheimnissvoll bleiben, sie doch durch die Untersuchung ihrer gegenseitigen Verhältnisse klarer und deutlicher hervortreten zu lassen. Man würde damit endigen, dass Rembrandt einer jener grossen Geister gewesen, welche stets in vollkommener Harmonie des Gedankens und der Erscheinung sich aussprechen, und deren geringste künstlerische Aeusserungen den Stempel einer selbstschöpferischen, in sich abgeschlossenen Vollendung zeigen.

Der Verfasser scheint dies aber von Anfang an als eine zugegebene Thatsache zu betrachten, welche hier und da anzuerkennen genüge. Da aber vor Allen Rembrandt der Meister ist, welcher die verschiedensten Beurtheilungen zu allen Zeiten erfahren, so war hier die beste Gelegenheit geboten, diese in einer richtigen objectiven Würdigung theils zu einigen, theils zu widerlegen und so dafür einen festgestellten künstlerischen Standpunkt zu schaffen.

Diesen von dem Verfasser zuerst gelichteten Weg halten wir für den einzigen, auf welchem die Kunstforschungen der Gegenwart die schönsten Früchte zu erwarten haben, wenn man sich nicht mehr beschränkt, nur Künstlergeschichte, sondern mit rechtem Sinne Kunstgeschichte zu schreiben bestrebt.

Das vorliegende Buch betrachten wir als einen Markstein an diesem Wege, dessen Ausdehnung über die Felder der Kunst noch

nicht abzusehen ist. Es wird gewiss diesen Platz behaupten, wenn es mit dem zu erwartenden zweiten und dritten Hefte abgeschlossen sein wird, in welchen zuletzt mit der Besprechung von Rembrandt's Gemälden und Zeichnungen ein Abschluss über seine gesammte künstlerische Thätigkeit und Bedeutung zu erwarten steht.

Leipzig. **P. Boerner.**

Bemerkungen und Zusätze

zu dem Verzeichnisse von A. Bartsch

über die

Radirungen und Holzschnitte des Jan Livens.

Unter den Zeitgenossen Rembrandt's, welche seine Auffassung der Natur und dessen Manier zu Vorbildern nahmen, war es besonders Jan Livens (1607—1663), der mit grösserem Glücke, als andere seiner Genossen, jenem grossen Meister nachstrebte und den Beifall der Kenner durch eine Menge von Bildern davon trug, den er durch eine Anzahl eigenhändiger Radirungen und Holzschnitte noch vermehrte, die bis jetzt stets eine Freude der Liebhaber und Zierden ihrer Sammlungen geblieben sind.

Mit der grössten Anerkennung wurde daher ein Verzeichniss der Letzteren aufgenommen, welches der hochverdiente Vorsteher der Kaiserl. Kgl. Kupferstich-Sammlung in Wien, Adam Bartsch, seinem Catalog von Rembrandt's Werken anschloss*), obgleich bereits früher Gersaint und Yver eines Theils der Radirungen unseres Meisters in ihren Catalogen erwähnt, dabei aber weder Vollständigkeit erreicht, noch Irrthümer vermieden hatten.

Bei dem grossen Unternehmen des „Peintre-graveur", dem Bartsch seine Kräfte widmete und, der Vielseitigkeit seiner künstlerischen und dienstlichen Geschäfte, war es ihm jedoch nicht möglich, auf alles dasjenige Rücksicht zu nehmen, wodurch die verschiedenen Zustände der Platten sich ergeben und die Abdrucksgattungen einzelner Blätter sich bestimmen; daher er sich nur auf solche Varietäten derselben beschränken konnte, von denen zur Zeit Exemplare in den Wiener Sammlungen vorlagen.

---

*) Catalogue de l'oeuvre de Rembrandt. II. p. 23 u. fgd.

Das demnächst später von Claussin herausgegebene Verzeichniss der Livens'schen Radirungen ist, mit Ausnahme weniger Zusätze, nur ein wörtlicher Abdruck des Catalogs von Bartsch und kann als eine zeitgemässe Vervollständigung desselben nicht betrachtet werden. Die nachher von Nagler*) und Le Blanc**) gegebenen Verzeichnisse sind aber nur unvollständige Auszüge der Cataloge von Bartsch und Claussin und ohne Bedeutung für die speciellere Kenntniss der Arbeiten des Meisters; daher die nachstehenden Bemerkungen und Zusätze lediglich auch nur auf den mehrerwähnten Catalog von Bartsch sich beziehen. Die in diesem nicht angeführten Blätter sind aber in einem besonderen Abschnitte verzeichnet worden.

A. In dem Verzeichnisse von Bartsch beschriebene Blätter.

B. 1. *Die H. Jungfrau mit dem Jesus-Kinde.*

Von dieser Platte sind vier Abdrucksgattungen bekannt: ***)

I. Vor aller Schrift und vor dem Monogramme; die untere, 9 Linien hohe Marge ist noch nicht gereinigt. Von grösster Seltenheit.

II. Mit der Unterschrift: *Jesus Maria*, mit dem Namen des Künstlers und der Adresse von Wyngaerde; aber vor dem oben links späterhin hinzugefügten Monogramme. Selten.

III. Mit der Unterschrift und dem Monogramme, sowie mit dem Künstlernamen und der Adresse.

IV. Mit der Unterschrift und dem Monogramme; aber der Name des Künstlers und die Adresse sind abgeschnitten, sodass die Höhe der unteren Marge nur noch 4 Linien beträgt.

B. 2. *Die Anbetung der Hirten.*

I. Vor dem Monogramme und vor einigen Ueberarbeitungen. Sehr selten.

II. Mit dem Monogramme und den Ueberarbeitungen. Selten.

B. 3. *Die Auferweckung des Lazarus.*

I. Vor dem Künstlernamen, nur mit dem Monogramme, auch vor aller Adresse. Im Allgemeinen weniger bearbeitet. Sehr selten.

---

*) Nagler's Künstler-Lexicon. VII. p. 517.

**) Le Blanc, Manuel de l'amateur d'estampes. 8me Livr. p. 551.

***) Um diese Worte nicht stets zu wiederholen, sind sie bei den folgenden Nummern fortgelassen und die Abdrucksgattungen nur durch römische Ziffern bezeichnet.

II. An Stelle des Monogramms liest man: *J. Lievens fecit. Franc. van den Wyngaerde exc.* Die Wölbnug der Höhle erreicht die Mitte des Blattes und sieht man von derselben mehrere Zweige herabhängen, die in der ersten Abdrucksgattung nicht vorhanden sind. Alle Schatten sind mit dem Grabstichel überarbeitet. Schöne Abdrücke sind selten.

B. 4. Der Evangelist St. Johannes.

I. Die Platte ist 6 Linien höher. Vor dem Namen des Künstlers und vor der Adresse. Wahrscheinlich einzig.

II. Die Platte abgeschnitten, mit dem Künstlernamen und mit der Adresse. Selten.

B. 5. Der heilige Hieronymus.

I. Die Platte ist grösser, sie hat 11 Zoll 10 Linien Höhe und 10 Zoll 2 Linien Breite. Der vordere Theil des rechts befindlichen Felsens ist beinahe ganz schwarz. Vor der Adresse. Sehr selten.

II. Die Platte bis auf 9 Zoll 1 Linie Höhe und 7 Zoll 9 Linien Breite verkleinert und der vordere Theil des Felsens erhellt. Vor den späteren Ueberarbeitungen mit dem Grabstichel und vor der Adresse. Eben so selten.

III. Gänzlich überarbeitet und unten rechts mit der Adresse: *Fran. van Wyngaerde ex.* versehen. Selten.

IV. Die Adresse mit Strichen überlegt, so dass man nur noch Spuren derselben wahrnimmt.

B. 6. Der Heilige Franziskus.

I. Die Platte ist 9 Zoll hoch und 6 Zoll 8 Linien breit, der Hintergrund noch weiss und die Figur des Heiligen weniger bearbeitet. Aetzdruck ohne das Monogramm des Künstlers. Einzig.

II. Die Platte von derselben Grösse, der Hintergrund hinzugefügt und die Figur des Heiligen mehr ausgeführt. Der Erdbügel neben demselben ist stark beschattet und beinahe schwarz, auch noch nicht das Monogramm auf demselben sichtbar. Von grosser Seltenheit.

III. Die Platte ist in demselben Zustande, nur der Erdhügel weniger schwarz und man sieht auf demselben das radirte Monogramm des Künstlers. Gleichfalls äusserst selten.

IV. Die Platte beschnitten, sie misst in der Höhe nur 7 Zoll 9 Linien uud in der Breite 5 Zoll 6 Linien. Die Figur

des Heiligen ist an mehreren Stellen mit dem Grabstichel überarbeitet, der Erdhügel ist noch mehr erhellt und man findet auf demselben, statt des radirten Monogramms, *IL fec.* gestochen. Selten.

B. 7. *Der Einsiedler.*

I. Vor dem Monogramme und vor der Sandale, welche man unten gegen links auf dem Erdboden sieht. Selten.
II. Mit dem Monogramm und der Sandale.

B. 8. *Der Heilige Antonius.*

I. Vor der Unterschrift, vor dem Monogramme und vor dem Namen des Künstlers. Einzig.
II. Mit der Unterschrift, dem Namen und der Adresse des Künstlers. Die untere 7 Linien hohe Marge ist noch nicht verkleinert.
III. Die untere Marge ist um 4 Linien der Höhe verkleinert, der Name und die Adresse des Künstlers abgeschnitten und statt dessen, oben rechts, das Monogramm desselben hinzugefügt.

B. 9. *Der knieende Mann.*

I. Vor der Adresse, nur mit dem Monogramme. Selten.
II. Mit der Adresse und dem Monogramme.
(Dies Blatt wird auch das Opfer Gedeons genannt.)

B. 10. *Merkur und Argus.*

I. Vor dem Monogramme und vor der Adresse. Von grosser Seltenheit.
II. Mit dem Monogramme, aber noch vor der Adresse. Ebenso selten.
III. Mit dem Monogramme und mit der Adresse. Selten.

B. 11. *Die Spieler und der Tod.*

I. Vor aller Schrift und weniger bearbeitet. Einzig.
II. Mit den lateinischen Versen im Unterrande, dem Namen des Künstlers und der Adresse von *Martinus van den Enden.* Selten.
III. An mehreren Stellen überarbeitet, mit dem Künstlernamen und der Adresse von *Wyngaerde.*

B. 12. *Stehender Orientale.*

I. Von der grösseren Platte, deren Höhe 4 Zoll 8 Linien und Breite 3 Zoll 10 Linien beträgt. Die Aetzung der mit feiner Nadel radirten Darstellung ist nicht gelungen, daher der Abdruck sehr matt. Selten.

II. Die Platte ist bis zur Höhe von 4 Zoll 5 Linien und Breite von 3 Zoll 5 Linien verkleinert und die Figur, sowie zum Theil der Vordergrund, mit starker Nadel überradirt. Durch die Härte dieser Retouche ist aber die Harmonie des Ganzen gestört worden.

B. 13. *Brustbild eines Orientalen.*

I. Die Platte ist grösser, 11 Zoll 6 Linien hoch und 9 Zoll breit. Der Kopf des Orientalen trägt eine Pelzmütze und das Ganze ist weniger bearbeitet. Vor dem Namen des Künstlers und vor der Adresse. Sehr selten.
II. Ebenso, aber mit der Adresse: *Franc. van den Wyngaerde exc.* Selten.
III. Die Platte bis zur Höhe von 10 Zoll 2 Linien und Breite von 8 Zoll 4 Linien verkleinert, die Pelzmütze zu einem Turban umgeändert und das Ganze retouchirt. Ausser der vorerwähnten Adresse liest man noch: *J. Livens fecit.*

B. 14. *Brustbild eines Kapuziners.*

I. Von der noch nicht gereinigten Platte und mit schmutzigen Rändern. Sehr selten.
II. Die Platte, sowie die Ränder sind gereinigt. Selten.

B. 15. *Brustbild eines Mannes.*

I. Vor dem Namen und vor der Adresse. Selten.
II. Mit dem Namen des Künstlers und Wyngaerde's Adresse.

B. 16. *Brustbild eines jungen Mannes.*

I. Das Monogramm ist nur leicht mit der Nadel gerissen. Selten.
II. Dasselbe ist durch doppelte Linien verstärkt.

B. 17. *Brustbild eines älteren Mannes.*

I. Vor aller Adresse. Das Monogramm und die Nummer 1 mit der Nadel leicht gerissen. Selten.
II. Mit der Adresse: *P. Balliu exc.*
III. Die vorige Adresse beseitiget, man liest rechts unten: *Fran. v. Wyn. ex.*
IV. Ohne alle Adresse; das Monogramm und die Nummer sind verstärkt.

B. 18. *Kopf eines Orientalen.*

I. Die Platte ist 10 Linien höher und nur allein mit dem Monogramme des Künstlers bezeichnet. Aeusserst selten.

II. Die Platte ist um das vorhin angegebene Maass verkleinert und die leicht gerissene No. 2 hinzugefügt. Selten.
III. Mit der Adresse: *F. v. Wyng. ex.* und das Monogramm, sowie die Nummer, verstärkt.

B. 19. *Brustbild eines Orientalen.*

Die weder von Bartsch noch Claussin angegebenen Maasse dieses sehr seltenen Blattes sind Höhe: 6 Zoll 1 Linie und Breite: 5 Zoll 4 Linien.

B. 20. *Dasselbe Brustbild gegenseitig.*

I. Vor der Adresse und weniger bearbeitet. Das Monogramm und die No. 3 sind leicht mit der Nadel gerissen. Selten.
II. Mit der Adresse von Wyngaerde und die Schatten retouchirt. Das Monogramm, sowie die Nummer sind verstärkt worden.
III. Mit ausgeschliffener Adresse, aber mit dem Monogramm und der Nummer.

B. 21. *Kopf eines Orientalen.*

I. Vor der Adresse; das Monogramm und die Nummer 5 leicht mit der Nadel gerissen. Selten.
II. Mit der Bezeichnung: *F. v. W.* unten rechts, das Monogramm und die Nummer verstärkt.

B. 22. *Brustbild eines Alten.*

I. Vor der Adresse, das Monogramm und die No. 4 sind noch nicht mit dem Grabstichel verstärkt. Selten.
II. Mit dem verstärkten Monogramm und Wyngaerde's Adresse.
III. Die vorige Adresse ausgeschliffen und an deren Stelle: *S. Savary exc.* — Die Nummer ist verstärkt worden.

B. 23. *Anderes Brustbild eines Alten.*

I. Vor aller Adresse und das Monogramm, sowie die Nummer 6 leicht mit der Nadel gerissen. Selten.
II. Mit der Adresse: *P. de Balliu exc.*
III. Mit der Adresse: *Franc. v. Wyngaerde exc.* — Das Monogramm und die Nummer mit dem Grabstichel retouchirt.

B. 24. *Brustbild eines Greises.*

I. Die Platte 2 Linien breiter und die Ränder ungerade. Aetzdruck vor dem Monogramme. Sehr selten.

II. Die Platte ebenso, das Monogramm leicht mit der Nadel gerissen. Selten.
III. Die Platte ist in der Breite, auf der rechten Seite, um 2 Linien verkleinert und dort ein Theil des Rockes abgeschnitten; die Schatten in den Haaren, den Augen und an der Nase sind verstärkt und das Monogramm mit dem Grabstichel retouchirt. Alle drei Abdrucksgattungen haben keine Adresse.

B. 25. *Brustbild einer jungen Frau.*

I. Vor der Adresse, nur mit dem leicht gerissenen Monogramme. Selten.
II. Mit Wyngaerde's Adresse und das Monogramm verstärkt.

B. 26. *Brustbild eines jungen Mannes.*

I. Vor dem Namen und vor der Adresse, nur mit den leicht gerissenen Buchstaben: *I. L*, unten links. Selten.
II. Mit dem Namen des Künstlers und der Adresse von Wyngaerde.

B. 27. *Brustbild einer jungen Frau.*

I. Reiner Aetzdruck, nur mit dem leicht gerissenen Monogramme. Sehr selten.
II. Der Contour des Profils des Gesichts und das Monogramm mit dem Grabstichel retouchirt. Vor der Adresse. Selten.
III. Mit Wyngaerde's Adresse.

B. 28. *Brustbild eines Mannes mit langem Barte.*

I. Im Gesicht und Bart, sowie an Stellen der Bekleidung weniger bearbeitet. Vor dem Monogramm und vor der Adresse. Selten.
II. Mit den Ueberarbeitungen, mit dem Monogramme und oben rechts: *F. v. Wyn. exc.*

B. 29. *Brustbild eines Mannes mit kurzem Barte.*

I. Das Monogramm ist nur leicht mit der Nadel gerissen. Selten.
II. Mehr bearbeitet und das Monogramm mit dem Grabstichel verstärkt.

B. 30. *Brustbild einer alten Frau.*

I. Aetzdruck vor aller Schrift, die Ptatte noch nicht gereiniget. Von grosser Seltenheit.
II. Gänzlich überarbeitet, der Name des Künstlers und die Adresse sind hinzugefügt.

B. 31. *Der Einsiedler.*

Von diesem seltenen, jedoch zweifelhaften Blatte sind keine verschiedenen Abdrucksgattungen bekannt.

B. 32. *Brustbild eines Greises.*

I. Aetzdruck vor dem Monogramme. Sehr selten.
II. Mehr ausgeführt und mit dem Monogramme des Meisters.

B. 33. *Dasselbe Brustbild, kleiner.*

I. Vor dem Monogramme des Künstlers. Selten.
II. Mit dem Monogramme.

B. 34. *Brustbild eines Morgenländers.*

I. Die Platte ist um 8 Linien breiter, als von Bartsch angegeben und noch nicht gereiniget. Vor dem Monogramme. Aeusserst selten.
II. Von der verkleinerten und in den Schatten überarbeiteten Platte, mit dem Monogramme. Selten.

B. 35. *Brustbild eines kahlköpfigen Alten.*

I. Aetzdruck vor dem Monogramme. Sehr selten.
II. Ueberarbeitet und mit dem Monogramme, unten rechts.

B. 36. *Brustbild eines Mannes mit hoher Mütze.*

Verschiedene Abdrucksgattungen sind von diesem sehr seltenen Blatte bisher nicht bekannt.

B. 37. *Kopf einer alten Frau mit rundem Hut.*

Auch von dieser Platte sind verschiedene Zustände nicht bekannt.

B. 38. *Brustbild eines bärtigen Mannes.**)

I. Aetzdruck vor dem Monogramme und der Adresse. Der Umriss der linken Schulter, die Haare und Augen des Mannes vor den Grabstichel-Retouchen. Selten.
II. Mit den erwähnten Retouchen, sowie mit dem Monogramme und der Adresse.

---

*) Die bereits abgenutzten Platten der Nummern 38 bis inclus. 51 wurden von einem späteren Verleger zu einem Hefte vereiniget und mit dem von fremder Hand gestochenen Titel: „Diverse Tronikens geestst van I. L. — Jacobus Christianus Excudit.“ herausgegeben. Obgleich die Addrücke schlecht, so gehört doch ein vollständiges Exemplar dieses Heftes zu den Seltenheiten. Die früheren Adressen sind auf den Platten zum Theil noch vorhanden, theilweise ausgeschliffen.

B. 39. ***Brustbild eines jungen Mannes.***

I. Aetzdruck vor vielen Arbeiten in den Haaren und im Gesichte. Selten.
II. Mit diesen Arbeiten.

B. 40. *Brustbild einer alten Frau.*

I. Aetzdruck vor vielen Arbeiten, die Platte noch nicht gereiniget. Selten.
II. Ueberarbeitet und die Schatten verstärkt.

B. 41. *Brustbild eines Mannes mit runder Mütze.*

I. Aetzdruck vor der Veränderung des Contours der Mütze an der rechten Seite des Kopfes und vor dem Monogramme. Vielleicht einzig.
II. Gänzlich überarbeitet und der Contour der Mütze verändert. — Das Monogramm befindet sich links im dunklen Hintergrunde, in der Höhe des rechten Auges des Mannes.

B. 42. *Brustbild einer Frau mit Kopfputz.*

I. Aetzdruck vor Verstärkung der Schatten. Selten.
II. Mit den Retouchen in den Haaren und den Schattenparthien.

B. 43. *Brustbild eines Mannes mit grosser Pelzmütze.*

I. Aetzdruck mit weissem Hintergrunde. Selten.
II. Mit verstärktem Schatten, der Hintergrund ebenfalls noch weiss.
III. Gänzlich retouchirt und der Hintergrund bearbeitet.

B. 44. *Brustbild eines jungen Mannes mit Halstuch.*

I. Aetzdruck vor den späteren Grabstichel-Arbeiten. Selten.
II. Mit dem Grabstichel retouchirt und mehr in Effect gesetzt.

B. 45. *Kopf einer weissen Mohrin.*

Ohne bekannte Abdrucksverschiedenheiten.

B. 46. *Kopf eines alten Mannes.*

I. Vor den Schatten und den Grabstichel-Arbeiten in der Mütze und im Gesichte. Beinahe reiner Aetzdruck. Selten.
II. Mit den vorerwähnten Arbeiten, auch der Grund noch mehr bearbeitet.

B. 47. *Brustbild eines Alten.*

I. Aetzdruck vor den Grabstichel-Arbeiten, mit weissem Grunde. Selten.
II. Mit den Grabstichel-Arbeiten und der Grund bearbeitet.

B. 48. *Brustbild einer jungen Frau mit kleiner Mütze.*

I. Aetzdruck, weniger bearbeitet und vor dem Monogramme. Selten.
II. Leicht retouchirt und mit dem Monogramme des Meisters in der linken Seite des Grundes.

B. 49. *Halbfigur eines nackten Mannes.*

I. Aetzdruck vor dem Monogramme und vor mehreren Arbeiten. Selten.
II. Mit dem Monogramme und mehreren Arbeiten im Gesichte und in den Haaren.

B. 50. *Brustbild eines Alten mit rundem Käppchen.*

I. Vor dem Monogramme, vor den Arbeiten an der linken Seite der Nase und im Barte, sowie vor den Grabstichel-Retouchen des Käppchens, des Gesichts und der rechten Schulter. Selten.
II. Mit dem Monogramme und mit den vorerwähnten Arbeiten und Retouchen.
III. Die Adresse: *F. v. W. exc.* hinzugefügt.

B. 51. *Kopf eines nachdenkenden Mannes.*

I. Vor dem Schatten an der Nase und rechts am Kleide. Selten.
II. Mit vorerwähnten Arbeiten, jedoch ohne Adresse.
III. Rechts oben sieht man: *F. v. W. exc.*

B. 52. *Sitzender Greis.*

I. Vor dem Monogramme und vor den späteren Arbeiten an der Mütze, im Gesichte und am Barte. Selten.
II. Mit den erwähnten Arbeiten und mit dem Monogramme. Das von Bartsch nicht angegebene Maass dieses Blattes beträgt, Höhe: 2 Zoll 6 Linien. — Breite: 2 Zoll 3 Linien.

B. 53. *Brustbild eines Alten mit spitzem Bart.*

I. Die Platte ist grösser, nämlich: 2 Zoll 9 Linien hoch und 2 Zoll 4 Linien breit. Von allergrösster Seltenheit.
II. Die Platte ist verkleinert und nur 2 Zoll 4 Linien hoch und 2 Zoll breit. Aeusserst selten.

B. 54. *Brustbild eines kahlköpfigen Greises.*

I. Vor der Adresse, das Monogramm nur leicht gerissen. Selten.

II. Mit der Adresse: *S. Savary excud.* und das Monogramm verstärkt.

B. 55. *Brustbild einer Alten mit Mütze.*

Von diesem Blatte sind Abdrucksverschiedenheiten bisher unbekannt.

B. 56. *Portrait des Ephraïm Bonus.*

I. Vor aller Schrift; nämlich vor dem Namen, den Versen, dem Künstlernamen und der Adresse. Von grösster Seltenheit.
II. Mit der Schrift, aber vor der Adresse. Hinter dem Namen „Bonus" fehlt das Komma (,) und in der dritten Zeile der Unterschrift liest man:
„magni discipul que patri."
Ausserordentlich selten.
III. Mit der Adresse von *Clement de Jonghe* und mit dem Komma nach dem Namen. Die erwähnte Stelle in der dritten Zeile der Unterschrift ist abgeändert und lautet: „magni discipulus que patris." Selten.
IV. Mit der Adresse von J. de Ram, an Stelle der vorigen.
V. Die Adresse ausgeschliffen und die Platte gänzlich retouchirt.

B. 56. *Portrait des Justus Vondel.*

I. Aetzdruck vor aller Schrift, mit weissem Hintergrunde und vor der Landschaft. Die Figur weniger bearbeitet und vor der feinen Horizontal-Linie, welche dieselbe von der unteren Marge scheidet. Beinahe einzig.
II. Gleichfalls vor aller Schrift und vor der Landschaft, aber die Figur schon mehr ausgeführt und von der unteren Marge durch eine feine Horizontal-Linie geschieden. Von grösster Seltenheit.
III. Mit der Landschaft und das Portrait vollständig beendet. Vor den lateinischen 4 Versen im Unterrande und daselbst nur mit *J. Livius fecit.* — *A. de Wees excudit.* bezeichnet. Ausserordentlich selten.
IV. Mit den Versen, dem Künstlernamen und derselben Adresse von *A. de Wees.* Selten.
V. Die vorige Adresse beseitiget und an Stelle derselben *Theodor Matham excudit.*
VI. Der Name des Künstlers und die Adresse sind ausgeschliffen und die Platte retouchirt.

B. 58. ***Portrait des Daniel Heinsius.***

I. Vor aller Schrift; die am Halse hängende Medaille ist vor dem Kreise kleiner Striche und ganz weiss. Einzig.
II. Mit der Unterschrift, den 4 lateinischen Versen, dem Künstlernamen und der Adresse: *Martinus van den Enden excudit.* Selten.
III. Mit der Adresse: *Joan Meyssens exc. Antverpiæ.*

B. 59. *Portrait des Jacob Gouter.*

I. Mit des Künstlers Adresse: *Joannes Livius fecit et excudit.* Selten.
II. Hinter dem Worte „*excudit*" ist „*Joan Meyssens*" gestochen. Sehr selten.
III. Die Worte „*et excudit*" sind beseitiget und man liest neben dem Künstlernamen: *Joan. Meyssens excud. Antverpiæ.*

B. 60. *Brustbild eines Greises.* Holzschnitt.

Von diesem sehr seltenen Blatte kennt man auch Abdrücke auf chinesischem Papiere, Verschiedenheiten der Zustände aber nicht.

B. 61. *Ein edler Venetianer.* Holzschnitt.

I. Im Gesichte weniger bearbeitet und die Schatten stärker. Das Monogramm hat eine andere Form. Vielleicht einzig.
II. Das Gesicht weniger hart schattirt und das Monogramm verändert. Schön und sehr selten.

B. 62. *Brustbild eines Mannes in schwarzem Kleide.*

Verschiedene Abdrucksgattungen sind nicht bekannt. Uebrigens sehr selten.

B. 63. *Landschaft in die Höhe.* Holzschnitt.

Ohne Verschiedenheit der Abdrucksgattungen. Sehr selten.

B. 64. *Der Evangelist St. Johannes.*

Verschiedene Abdrucksgattungen sind nicht bekannt.

B. 65. *Der Evangelist St. Markus.*

I. Aetzdruck vor aller Schrift. Vielleicht einzig.
II. Die Platte mit dem Grabstichel vollendet. Mit der Unterschrift, dem Namen des Künstlers und der Adresse.

B. 66. *Brustbild eines Greises mit grossem weissen Bart.*

Dies Blatt, welches Bartsch zweifelhaft erschien, wird von

Andern für eine authentische Arbeit des Meisters gehalten. Es ist übrigens selten.

B. Im Verzeichnisse von Bartsch nicht beschriebene Blätter des Meisters.

L. 67. *Portrait des Robert South.*

Das mit feiner Nadel und vieler Lebendigkeit gearbeitete Blatt zeigt das Brustbild eines ganz von vorn gesehenen und von rechts beleuchteten Greises, mit kahler Stirn und wenigen gekräuselten Haaren über den Ohren. Er hat einen Schnurrbart und zugespitzten Kinnbart und ist mit einem Mantel bekleidet, der auf der Brust mit vier Knöpfen geschlossen ist und über welchen der breite Ueberschlag des Halskragens zu beiden Seiten herabfällt. Der Grund ist weiss.

In der ehemaligen Kupferstich-Sammlung des Erzherzogs Carl zu Wien befindet sich ein Exemplar dieses Blattes, welches von Theodor Matham, dem Zeitgenossen des Künstlers, bezeichnet ist: „*Joannes Livius fecit. Robert South, anglais, agè* 112 *ans.*“ In England wird dieses Portrait auch „Charles Digby“ genannt.

Höhe: 10 Zoll 6 Linien, einschliesslich der unteren weissen Marge von 15 Linien. Breite: 8 Zoll.

I. Aetzdruck, wie vorstehend beschrieben und von der angegebenen Grösse der Platte. Ausserordentlich selten.

II. Die Platte ist, bis auf 9 Zoll hoch und 8 Zoll breit, verkleinert und gänzlich mit dem Grabstichel überarbeitet. Sehr selten. *)

L. 68. *Portrait des Gasparus Strezo.*

Das Bildniss dieses Predigers, welcher zur Zeit des Künstlers im Haag lebte, ist mit gleichem Geiste und gleicher Nadel, wie das Vorige, gearbeitet und unzweifelhaft von derselben Hand. Aul einem links befindlichen Stuhle sitzend, sind Kopf und Körper nach rechts gewendet, von woher das Licht kömmt. Der Erstere, mit Lippen- und Kinnbart versehen, ist mit einem Käppchen bedeckt, und Letzterer mit einem vorn offenen Mantel bekleidet, unter dem man einen zugeknöpften Rock sieht. Die aus dem Mantel hervorgestreckte rechte Hand lehnt sich auf ein Buch, das auf einem

*) Bartsch hat dies Blatt im Catalogue de l'oeuvre de Rembrandt II, p. 108, No. 25 unter den „Pièçes gravées par différens maitres“ nach einem ersten, aber verschnittenen Abdrucke, beschrieben. Claussin, der es ebenfalls beschreibt, hat aber nur einen zweiten, mit dem Grabstichel überarbeiteten Abdruck gesehen; daher er dies geistreiche Blatt „très médiocre“ nennt.

theilweise sichtbaren Tische liegt. Der Grund ist weiss, mit Ausnahme einiger leichten Schraffirungen im Zickzack, die man links hinter der Stuhllehne sieht.

Höhe: 10 Zoll. — Breite: 8 Zoll.

I. Aetzdruck, wie vorstehend beschrieben. Von grösster Seltenheit.

II. In den Schatten überarbeitet und namentlich der Schlagschatten hinter dem Stuhle mit doppelten, engen und regelmässigen Strichlagen ausgeführt, die von fremder Hand herzurühren scheinen. Die Platte ist jedoch nicht verkleinert worden. *) Aeusserst selten.

L. 69. *Brustbild eines lächelnden Alten.*

Dieses Brustbild, ebenso geistreich und leicht, aber grösstentheils mit der kalten Nadel bearbeitet, dürfte der Hand desselben Verfertigers angehören. Bartsch hat es in seinem Catalogue de Rembrandt, II. p. 113, No. 33 beschrieben. Kopf und Körper sind von vorn gesehen und von rechts beleuchtet. Von einer niedrigen Mütze mit kleinem Rande bedeckt, die Augen gekniffen und der gezogene Mund halb geöffnet, zeigt das Gesicht des Alten ein spöttisches Lächeln. Sein Kleid, welches einen Kragen hat, ist von einem Knopfe über der Brust zusammengehalten. Er hat wenig Haare und einen kleinen spitzen Bart. Sehr selten.

Höhe: 4 Zoll 10 Linien, einschliesslich der 6 Linien hohen Marge. Breite: 3 Zoll 10 Linien.

L. 70. *Brustbild eines Mannes mit Mütze.*

Brustbild eines älteren Mannes mit Mütze und rundem Barte. Er ist nach links gewendet, von der Seite zu sehen und von rechts beleuchtet. Von seinen Haaren sind nur kleine Büschel, über der Stirn und im Genicke, das linke Ohr aber vollständig sichtbar. Der Hals scheint mit Tüchern umwunden zu sein.

Dieses Blatt, obgleich ohne Bezeichnung, ist mit den Arbeiten Livens in den Nummern 38 bis 51 (Tronikens) doch so übereinstimmend, dass dessen Authenticität nicht zu bezweifeln sein dürfte. Sehr selten.

Höhe: 2 Zoll 9 Linien. Breite: 2 Zoll 2 Linien.

L. 71. *Brustbild eines Mannes.* Holzschnitt.

Bildniss eines alternden Mannes von vorn gesehen und den Beschauer freundlich anblickend. Eine dünne Haarlocke steht über

---

*) Claussin beschreibt das Portrait zwar nach dem ersten Abdrucke, giebt aber viel kleinere Maasse an, daher das von ihm gesehene Exemplar sehr stark verschnitten gewesen sein muss.

der kahlen Stirne und spärlicher Bart umgiebt Kinn, Wangen und Oberlippe. Die Doppelstämme des Schlundes am Halse sind stark markirt und das linke Ohr ist sichtbar. Der nachlässig umgeschlagene und zerknitterte Hemdekragen ist vorne zusammengenestelt. Rechts im Grunde ein Schlagschatten von parallelen Strichen.

Clair-obscur von zwei Platten ohne Livens Namen oder Monogramm. Von grösster Seltenheit. R. Weigel's Kunstcatalog No. 20,482.

Höhe: 6 Zoll 5 Linien. Breite: 5 Zoll.

L. 72. *Brustbild eines jungen Mannes.*

Dieses Bild scheint das Portrait eines jungen holländischen Geistlichen zu sein. Ohne Kopfbedeckung und drei Viertel nach links gewendet, von wo das Licht kömmt, ist er mit einem vorne offenen Mantel bekleidet, von dem ein Ende über seinen linken Arm fällt, mit dessen Hand er seinen Hut hält. Sein unter dem Mantel befindlicher Rock ist zugeknöpft und mit einem umgeschlagenen Kragen versehen. Der Grund ist leicht schattirt und rechts in der Höhe des Kragens befindet sich der Buchstabe *L.* nebst der Jahreszahl 1651. Selten.

Höhe: 5 Zoll 11 Linien. Breite: 4 Zoll 7 Linien.

L. 73. *Der Tod Abels.* Holzschnitt.

Von diesem, gleichmässig in Zeichnung und Ausführung, vorzüglichen Holzschnitte ist bis jetzt nur das im Museum zu Amsterdam befindliche Exemplar bekannt.

Cain steht in der Mitte des Blattes und scheint dem Abel, der, dem Beschauer den Rücken zukehrend, an der Erde liegt und Ersteren um Schonung bittet, diese zu verweigern; ihm mit aufgehobener Hand den Knochen zeigend, mit dem er ihn tödten will. Rechts sieht man einen Theil des Altars, auf dem Abel opferte und von dem noch Flammen uud Rauch aufsteigen. Leicht angedeutete Berge beschliessen den Horizont; links unten im Vordergrunde befinden sich wilde Pflanzen und am unteren Theile des Altars sieht man das Monogramm des Meisters. Einzig.

Höhe: 15 Zoll 5 Linien. Breite: 11 Zoll 9 Linien.

C. Apocryphe, dem Meister zugeschriebene Blätter.

L. 74. *Portrait eines Papstes.*

An der linken Seite des Blattes, in einem Lehnstuhl sitzend und nach der Rechten gewendet, von woher das Licht kömmt, sieht man, beinahe von vorne, die Halbfigur eines Papstes, dessen

Blick sich nach links richtet. Er hat die Tiara auf dem Haupte, einen grossen Bart und gestickten Mantel, auf dem das Bildniss der heiligen Jungfrau und Attribute der Religion bemerkt werden. In der linken Hand hält er ein griechisches Kreuz und mit der Rechten einen Kelch, den er auf einen Tisch stützt, auf welchem sich zwei Bücher befinden. Ueber dem Haupte des Papstes schwebt der heilige Geist und links des Tisches sieht man eine, oben zum Theile von einer Drapperie bedeckte Säule, sowie rechts einen Säulenfuss. Im Hintergrunde bilden zwei Säulen eine Pforte.

Im Rande der Platte befindet sich eine lateinische Unterschrift, die mit den Worten: „Doctori Oreo, ejusq. cultori maximo“ etc. beginnt. Von grösster Seltenheit.

Höhe: 9 Zoll 11 Linien. Breite: 8 Zoll 8 Linien.

Dies von Claussin beschriebene und nicht ohne Geist radirte Blatt befindet sich im Museum zu Amsterdam, unter den zu Rembrandt's Werken gelegten Blättern; kann aber wohl schwerlich für eine Arbeit von Livens gelten, da es von dessen Zeichnung und Nadel bedeutend abweicht.

L. 75. Der lustige Zecher.

Dieses Blatt zeigt die Halbfigur eines jungen Mannes, welche drei Viertel nach links gewendet und von dieser Seite beleuchtet ist. Mit dem Ausdrucke des Vergnügens im Gesichte, blickt er auf das in seiner rechten Hand befindliche Glas und im linken Arme hat er einen Krug, dessen Henkel er hält. Von grosser Seltenheit.

Höhe: 4 Zoll 3 Linien. Breite: 3 Zoll 9 Linien.

Dies ebenfalls im Museum zu Amsterdam befindliche Blatt ist zwar mit geistreicher und freier Nadel gearbeitet, kann aber keinesweges dem Livens zugeschrieben werden. Viel eher könnte es den C. A. Renesse zum Verfertiger haben.

Ausserdem hat Daulby in seinem „Catalogue of the Works of Rembrandt and of his Scholars“ noch mehrere Blätter dem Livens zugeeignet, die theils den „Pieçes gravées par différens maitres“ des Bartsch angehören, theils so unvollständig beschrieben sind, dass darauf nicht geachtet werden konnte; daher dieselben hier übergangen worden.

Berlin.

J. F. Linck.



Bemerkungen und Zusätze

zu dem

Verzeichnisse von Bartsch über die Radirungen

des

Jan Georg van Vliet.

Wenn gleich die Radirungen van Vliet's denen seines Lehrers Rembrandt und seiner Zeitgenossen, Bol und Livens, nur entfernt zur Seite stehen, da sie, sowohl was Zeichnung und Freiheit der Nadel betrifft, die Arbeiten derselben nicht erreichen, als ihnen auch, bei schneidender Beleuchtung und schwarzen Schatten, jener harmonische Zauber abgeht, welcher die Werke der genannten Meister auszeichnet: so ist doch ein grosser Theil seiner Blätter — und namentlich die nach Rembrandt's Bildern oder Zeichnungen gefertigten — von so ansprechender Wirkung, dass sie jederzeit die Bewunderung der Liebhaber erregt und in den Sammlungen derselben einen bevorzugten Platz gefunden haben.

Diese, vorzüglich von der Schönheit und Vollkommenheit der Abdrücke hedingte, Wirkung der Radirungen des Meisters macht aber eine ausführlichere Kenntniss der verschiedenen Platten-Zustände und Abdrucksgattungen derselben nothwendig, als sie Bartsch, bei der Menge und dem Umfange seiner Arbeiten, im „Catalogue de l'oeuvre de Jean George van Vliet"*) zu gehen im Stande war und die eben so wenig in dem beinahe wörtlichen Abdrucke desselben Verzeichnisses, welchen Claussin veranstaltete, als in Nagler's Verzeichniss der Arbeiten des Künstlers**) berücksichtigt worden sind.

Jene Nothwendigkeit und dieser Umstand haben die Veröffentlichung der nachstehenden Bemerkungen und Zusätze zu dem erwähnten Verzeichnisse von Bartsch veranlasst, auf welches sich dieselben auch stets beziehen. Der kleinen Zahl der in dem letzteren nicht beschriebenen Radirungen des Meisters, sowie einiger zweifelhaften Blätter ist in besonderen Abschnitten Erwähnung geschehen.

---

*) Catalogue de Rembrandt. II. p. 59.
**) Künstler-Lexicon. XX. p. 464 seq.

A. Im Verzeichnisse von Bartsch beschriebene Blätter.

B. 1. *Loth und seine Töchter.* Nach Rembrandt.

Von dieser Platte sind vier Abdrucksgattungen bekannt: *)

I. Vor den Diagonal-Linien oben rechts im Hintergrunde; vor den Halbschatten auf der linken Brust am Rande des Rockes des Loth und vor mehreren andern Ueberarbeitungen. Im unteren Plattenrande liest man, links: *Rt. van Ryn inventor,* — in der Mitte: 1631, und links: *J. G. Vliet fecit.* Sehr selten.

Im Allgemeinen ist diese Platte weniger bearbeitet und die Lichter sind breiter; daher diese Abdrucksgattung von wenigerem Effect als die folgende ist.

II. Mit den Diagonal-Linien oben rechts im Hintergrunde, mit den Halbschatten auf der linken Brust des Loth und andern Ueberarbeitungen, durch welche die Darstellung mehr Effect gewonnen hat. Künstlernamen und Jahreszahl sind unverändert geblieben.

III. Die Jahreszahl 1631 in der Mitte des unteren Plattenrandes ist fortgenommen und an Stelle derselben „*Cl. de Jonghe excu.*“ gestochen.

IV. Die Adresse ist wiederum ausgeschliffen, die Jahreszahl nicht vorhanden.

B. 2. *Isaac und Esau.* Nach J. Livens.

I. Vor aller Adresse. Sehr selten.
II. Mit der Adresse von Hier. Sweerts. Selten.
III. Mit der Adresse von Clement de Jonghe.

B. 3. *Susanne und die beiden Alten.* Nach J. Livens.

I. Vor aller Adresse. Sehr selten.
II. Mit der Adresse von Hieronymus Sweerts. Selten.
III. Mit der Adresse von C. Danckerts.

B. 4. *Die Auferweckung des Lazarus.*

I. Mit ganz weissem Hintergrunde. Vielleicht einzig.
II. Der Hintergrund vollendet und die Schatten verstärkt. Selten.

B. 5. *Das Abendmahl.*

I. Vor vielen Ueberarbeitungen. Selten.
II. Mit dem Grabstichel überarbeitet und besonders die Schatten verstärkt.

---

*) Um diese Worte nicht stets zu wiederholen, sind sie in der Folge fortgelassen und die Abdrucksgattungen nur durch römische Ziffern bezeichnet.

B. 6. Die Gefangennehmung Christi.

I. Vor vielen Arbeiten im Vordergrunde, wo man noch mehrere weisse Stellen wahrnimmt. Sehr selten.
II. Die weissen Stellen des Vordergrundes sind gedeckt und andere Stellen überarbeitet.

B. 7. Die Ausstellung. (Ecce homo.)

I. Vor vielen Ueberarbeitungen. Selten.
II. Mit diesen Arbeiten und verstärkten Schatten.

B. 8. Die Kreuzigung.

I. Mit weissem Hintergrunde an der rechten Seite. Sehr selten.
II. Die Figur des Apostels, welche man im ersten Abdrucke zwischen dem Kreuze und der Maria sieht, ist ausgelöscht und der ganze Hintergrund mit Schraffirungen bedeckt.

B. 9. Die Grabtragung.

I. Weniger bearbeitet und die Schatten schwächer. Selten.
II. Ueberarbeitet und die Schatten verstärkt.

B. 10. Die Auferstehung.

I. Vor den späteren Verstärkungen der Schatten. Selten.
II. Die Schatten überarbeitet und verstärkt.

B. 11. Christus und die Samariterin.

Von diesem Blatte sind keine Abdrucksverschiedenheiten bekannt.

B. 12. Die Taufe des Eunuchen.

Schöne Abdrücke dieses, überhaupt nicht häufig vorkommenden Blattes sind sehr selten, Abdrucksverschiedenheiten aber nicht bekannt.

B. 13. Der h. Hieronymus in der Höhle.

I. Vor aller Adresse. Sehr selten.
II. Mit der Adresse von C. Dancker Danckerts unter der Jahreszahl 1631, welche sich rechts, unter dem Namen des Künslers, befindet. Selten.

B. 14. Der h. Hieronymus unter dem Baume.

I. Vor aller Adresse. Die Platte ist um 3 Linien höher und misst in dieser Richtung 12 Zoll 9 Linien. Aeusserst selten.

II. Die Höhe der Platte ist auf 12 Zoll 6 Linien reducirt und dieselbe mit J. C. Visscher's Adresse versehen. Sehr selten.
III. Mit der Adresse von Covens & Mortier und retouchirt; jedoch ebenfalls nicht häufig.

B. 15. *Der Lieder-Verkäufer.*

I. Vor aller Adresse. Sehr selten.
II. Mit der Adresse in der oberen Ecke rechts: *C. Danckerts exc.* Selten.
III. Mit der Adresse von J. C. Visscher, an Stelle der Vorigen.
IV. Die letzte Adresse ist beibehalten; aber unten links, unter dem Namen des Künstlers J. Covens & C. Mortier exc. hinzugefügt.

B. 16. *Die Lüderlichen.*

I. Vor der Adresse, nur mit dem Künstlernamen. Sehr selten.
II. Mit *„Peyenaar excu."* hinter dem Künstlernamen. Selten.
III. Mit der Adresse von J. de Ram.

B. 17. *Das Bauern-Gelag.*

I. Vor aller Adresse. Sehr selten.
II. Mit der Adresse: *„Peyenaar exc."* Selten.
III. Mit der Adresse: *„t'Amsterdam by Gerard van Keulen."*

B. 18. *Die lesende Alte.* Nach Rembrandt.

I. Vor den Horizontal-Linien des Hintergrundes und sonst weniger bearbeitet. Das Gesicht zeigt einen breiten Licht-Reflex, der Schatten der Hand und des Mantels erscheint schwächer. Aeusserst selten.
II. Mit den Horizontal-Linien im Hintergrunde, der Reflex im Gesichte gemindert und die Schatten verstärkt. Schöne Abdrücke sind sehr selten.
III. Durchgängig retouchirt.

B. 19. *Brustbild eines Mannes.* Nach Rembrandt.

I. Vor der Adresse und weniger bearbeitet. Selten.
II. Mehr bearbeitet und mit C. Danckerts Adresse.

B. 20. *Brustbild eines Morgenländers.* Nach Rembrandt.

I. Vor den späteren Ueberarbeitungen. Selten.
II. Mit dem Grabstichel retouchirt; jedoch, wie die vorhergehende Abdrucksgattung, ohne alle Adresse.

B. 21. *Brustbild eines lachenden Mannes.* Nach Rembrandt.

I. Vor späteren Ueberarbeitungen. Selten.
II. Mit der Retouche; jedoch ebenfalls ohne Adresse.

B. 22. *Der betrübte Mann.* Nach Rembrandt.

I. Vor der Adresse. Selten.
II. Mit Danckerts Adresse.
Dies Blatt, welches auch Judas Ischarioth und Heraclites genannt wird, hat wahrscheinlich Bartsch in einem verschnittenen Exemplare vorgelegen, da er die Maasse desselben auf 6 Zoll 4 Linien hoch und 6 Zoll 10 Linien breit angiebt; was auch Claussin und Nagler getreu nachgedruckt haben. Das Blatt hat aber eine Höhe von 8 Zoll 5 Linien und Breite von 7 Zoll, welche Maasse bei der zweiten Abdrucksgattung sich nicht verändert haben.

B. 23. *Brustbild eines bärtigen Alten.* Nach Rembrandt.

Abdrucksverschiedenheiten dieses Blattes scheinen nicht zu existiren. Es kommt stets ohne Adresse vor.

B. 24. *Brustbild eines Orientalen mit Pelzmütze.* Nach Rembrandt.

Wie vor. Schöne Abdrücke sind selten.

B. 25. *Brustbild eines niederblickenden Alten.* Nach Rembrandt.

I. Weniger bearbeitet und vor der Adresse. Selten.
II. Ebenfalls vor der Adresse, aber in den Haaren, den beiden Ohren, sowie der rechten Seite des Gesichts und des Mantels, bedeutend mit dem Grabstichel retouchirt.
III. Mit der Adresse des J. de Ram.

B. 26. *Brustbild eines Offiziers.* Nach Rembrandt.

I. Vor aller Adresse. Selten.
II. Mit der Adresse von J. de Ram.
III. Die Künstlernamen und die Adresse sind beseitiget und die Platte retouchirt worden. Man liest ausserhalb derselben, 9 Linien vom untern Rande entfernt, den mit grossen lateinischen Lettern gedruckten Namen: *Georgius Ragocy.* Selten.
IV. Die gedruckte Unterschrift ist der Platte näher und nur 4 Linien von derselben entfernt; man liest jetzt: *Georgius Ragocy, Dei gratiæ princeps Transilvaniæ, partium regni Hungariæ dominum et Siculorum comes etc. T'Amsterdam, Gedruckt by Hugo Allardt, in de Kalverstraat in de Werelt-Kaert.* Die Abdrücke der Kupfer-Platte sind sehr schwach.

B. 27. *Der Geschmack.*

I. Die obere rechte Ecke der Platte ist spitz, die übrigen Ecken sind abgerundet. Selten.
II. Alle vier Ecken der Platte sind abgerundet.

B. 28. *Das Gehör.*

I. Die sämmtlichen Ecken der Platte sind spitz. Selten.
II. Die Ecken der Platte sind abgerundet.

B. 29. *Der Geruch.*

I. Vor dem Namen des Künstlers; die Ecken der Platte sind spitz. Selten.
II. Mit dem Künstlernamen; die Ecken abgerundet.

B. 30. *Das Gefühl.*

I. Vor dem Künstlernamen; die Ecken der Platte sind spitz. Selten.
II. Mit dem Künstlernamen; die Ecken abgerundet.
III. Mit der Adresse: *„Clement de Jonghe excud.“* zur Seite des Künstlernamens.

B. 31. *Das Gesicht.*

I. Reiner Aetzdruck. Einzig.
II. Die Platte mit dem Grabstichel beendet; die beiden Ecken der rechten Seite sind spitz. Selten.
III. Alle vier Ecken sind abgerundet.

B. 32—49. *Die Handwerker.*

I. Vor der Adresse von C. Danckerts auf dem letzten Blatte (49) der Folge.
II. Mit der erwähnten Adresse. Die Blätter dieser Folge haben keine Nummern.

B. 50. *Der Mathematiker.*

I. Vor der Adresse und vor einigen späteren Arbeiten. Die Kugel, mit der das Bett verziert ist, unterscheidet sich deutlich vom Hintergrunde und die Plattenränder sind schmutzig. Selten.
II. Gleichfalls vor der Adresse, aber mehr überarbeitet. Die Kugel des Bettes unterscheidet sich wenig vom Hintergrunde; die Plattenränder sind nicht mehr schmutzig.
III. Mit der Adresse von C. Danckerts und retouchirt.

B. 51. *Der Kartenspieler.*

I. Vor der Adresse und die Ränder der Platte uneben. Selten.

II. Mit der Adresse von C. Danckerts unten in der Mitte.
III. Die Adresse ausgeschliffen; jedoch sieht man noch ziemlich deutlich die Spuren des Wortes: *excu.*

B. 52. *Der junge Liebhaber.*

Verschiedene Platten-Zustände sind bei diesem Blatte nicht bekannt.

B. 53. *Der Zahnarzt.*

I. Vor der Adresse.
II. Mit der Adresse: *„A. Schoonebeck excud.“*

B. 54. *Die Brettspieler.*

I. Vor verschiedenen Ueberarbeitungen. Selten.
II. Mit diesen Ueberarbeitungen und namentlich in den Schatten verstärkt. Beide Abdrucksgattungen sind ohne Adresse.

B. 55. *Der Rattengift-Verkäufer.*

I. Vor der Adresse und weniger bearbeitet. Selten.
II. Ebenfalls vor der Adresse, aber die Grabstichelarbeiten verstärkt.
III. Mit C. Danckerts Adresse.

B. 56. *Die Familie.*

I. Die Ecken der Platte sind spitz und der untere Rand derselben ist ungerade. Selten.
II. Die Plattenecken sind abgerundet und der Unterrand gerade.

B. 57. *Bildniss der Prinzess Amelie von Solms.*

I. Die Platte ist grösser und 8 Zoll 3 Linien hoch. Sehr selten.
II. Die Höhe der Platte ist um 9 Linien ermässigt und stimmt mit den von Bartsch angegebenen Maassen überein. Selten.

B. 58. *Brustbild eines Greises.*

Verschiedene Plattenzustände sind davon nicht bekannt.

B. 59 — 72. *Folge einzelner Figuren.*

I. Vor der Adresse auf dem ersten Blatte (59), vor den Nummern und mit schmutzigen Plattenrändern. Selten.
II. Mit Danckerts Adresse und mit den Nummern in den unteren rechten Ecken der Platten.
III. Die Adresse ausgeschliffen, aber die Nummern sind beibehalten.

B. 73—82. *Folge von Krüppeln und Bettlern.*

I. Vor den Nummern und mit spitzen Platten-Ecken. Sehr selten.
II. Mit den Nummern und die Platten-Ecken abgerundet, aber vor der Adresse. Selten.
III. Mit den Nummern und J. de Witt's Adresse.
IV. Die Adresse und die Nummern sind ausgeschliffen.

B. 83—92. *Folge verschiedener Figuren.*

I. Die Ecken der Platten sind spitz und die Ränder derselben uneben und schmutzig. Sehr selten.
II. Mit der Adresse von J. de Ram und abgerundeten Plattenecken. Beide Abdrucksgattungen sind ohne Nummern, auch keine Abdrücke mit solchen bekannt.

B. Von Bartsch nicht beschriebene Blätter.

L. 93. *Bildniss des Prinzen von Oranien.*

Gegenstück des von Bartsch, unter No. 57, beschriebenen Bildnisses seiner Gemahlin, der Prinzessin Amelie von Solms. Kniestück, wie jenes.

Der Prinz steht, nach links gewendet, im blossen Kopfe, hält mit der rechten Hand den Commandostab, den er auf die Hüfte stützt und hat über die linke Schulter einen kurzen Mantel hangen. Er hat einen Schnurrbart und kleinen spitzen Bart am Kinn, am Halse einen liegenden breiten und mit Spitzen besetzten Kragen, sowie dergleichen zurückgeschlagene Manschetten. Auf seiner Brust hängt, an einem Bande, eine Medaille. Man liest folgende Unterschrift: *Frederick Hendrick by der Gratie Goodes prinse van Orangien Grave van Nasſau Meurs Buren Leerdam etc. Marquiz van Veere en Vlisſingen etc. Baron van Breda Gouverneur over Gelderlant Holland Zeeland Weſtvrieſlant Zulphen En Utrecht etc. Ginirael van der Zee etc. Ridder van de Orden des kouſebar*ᵗ. Ausserordentlich selten. R. Weigel's Kunstcatalog No. 13007a.

Höhe: 7 Zoll 7 Linien. Breite: 5 Zoll 9 Linien.

Vielleicht giebt es von diesem Blatte auch Abdrücke einer grösseren Platte, wie bei dem Bildnisse der Prinzessin von Solms.

L. 94. *Christus im Gespräch mit Nicodemus.*

Christus sitzt links, an einen Tisch gelehnt, auf dem ein brennendes Licht steht. Er spricht mit Nicodemus, welcher rechts sitzt und ein Buch in der Hand hält. Selten.

Höhe: 11 Zoll 9 Linien. Breite: 9 Zoll 4 Linien.

L. 95. *Die Enthauptung Johannis des Täufers.*

Dies von Bartsch im Catalogue de l'oeuvre de Rembrandt unter No. 93 beschriebene und diesem Meister zugetheilte Blatt ist nach der übereinstimmenden Meinung der Kenner eine Arbeit des van Vliet, obgleich es nicht mit dem Namen des Letzteren bezeichnet ist. Das Monogramm R. I., welches sich an der linken Seite befindet, scheint, wie bei andern Blättern Rembrandt Inventor oder invenit zu bedeuten.

Höhe: 5 Zoll 10 Linien. Breite: 4 Zoll 7 Linien.

I. Das Gewand des Nachrichters ist beinahe weiss und nur in den Falten beschattet; die Schärpe desselben ist rückwärts nicht angedeutet und das Loch im Hintergrunde erscheint, um die Köpfe der drei Figuren herum, licht. Ueber der Schüssel sieht man links zwei Stufen einer Treppe. Aeusserst selten.

II. Das Ende der Schärpe des Nachrichters hängt rückwärts hinab und die Platte ist im Allgemeinen mehr bearbeitet. Sehr selten.

III. Die Falten des Gewandes des Nachrichters haben eine andere Form erhalten, das Loch im Hintergrunde ist mit sich kreuzenden Schraffirungen überlegt und die beiden Treppenstufen sind fortgenommen. Selten.

IV. Die Gewandfalten sind nochmals geändert und der ganze vordere Theil der Bekleidung des Nachrichters ist dergestalt mit Strichen bedeckt, dass nur eine Lichtstelle auf dem rechten Schenkel desselben geblieben. Der untere Theil der Mauer, an welcher die Kette befestigt ist und welcher in den vorhergehenden Abdrucksgattungen licht erscheint, ist mit Strichen überlegt.

L. 96. *Der Bauer mit Weib und Kind.*

Copie von der Gegenseite der von Bartsch unter No. 131 beschriebenen Radirung Rembrandt's. — Sie ist bezeichnet: *J. G. van Vliet fec.* Selten.

Höhe: 4 Zoll 4 Linien. Breite 3 Zoll 6 Linien.

C. Zweifelhafte, dem Meister zugeschriebene Blätter.

L. 97. *Der Triumph des Prinzen von Oranien.*

Der Prinz sitzt auf einem von 6 Pferden gezogenen Wagen, die von den allegorischen Figuren der Klugheit und der Mässigung geleitet, die Tyrannei, den Neid und den Betrug zertreten.

Dieses Bartsch unbekannte, aber in den Catalogen von Paignon-Dijonval, Daulby und Nagler beschriebene, aus vier Platten bestehende Blatt wird von diesen dem van Vliet beigelegt, von An-

dern aber dem Romeyn de Hoghe zugeschrieben. Es scheint auf die vorhin, unter den Nummern 57 und 93 erwähnten Bildnisse des Prinzen und der Prinzessin von Oranien Bezug zu haben, weicht jedoch in der Arbeit von diesen ab und dürfte schwerlich von der Hand desselben Meisters sein. Von grösster Seltenheit.

Höhe: 36 Zoll. Breite: 58 Zoll 3 Linien.

L. 98. *Der lachende Mann.* (Portrait Rembrandt's.)

Copie des unter No. 316 von Bartsch beschriebenen Blattes von Rembrandt. Sie wird von Mehreren für eine Arbeit des van Vliet gehalten und ist etwas grösser als das Original. Selten.

Höhe: 2 Zoll 4 Linien. Breite: 1 Zoll 10 Linien.

Ausserdem sind noch einige Kunstfreunde der Meinung, dass die alten Copien nach den Rembrandt'schen Blättern, B. 28, 176, 265 u. a. von van Vliet gefertiget worden, worüber jedoch keine Beweise vorliegen.

Berlin. **J. F. Linck.**

Notiz.

In dem neuesten Werke des Herrn J. D. Passavant, le Peintre-graveur, Leipzig 1859, Tome I. finden sich in Bezug auf die Kupferstich-Sammlung der k. k. Hofbibliothek in Wien einige irrige Angaben, die, um missliebiger Weiterverbreitung zu begegnen, hier nach den Seitenzahlen des genannten Buches zur Kenntniss gebracht werden.

Pag. 35 Zeile 7 bei Erwähnung des Nicolaus Tolentinus: la date à l'encre de 1440, d. i. mit der Tinte geschrieben. Das Datum ist aber 1446, nicht Handschrift, sondern Holzschnitt gleich den Worten: precep | ta prīs | mei | ferua | ui im offenen Folianten, wie am Facsimile im Schorn'schen Kunstblatt 1832 No. 58 zu ersehen.

Pag. 104. Die fünf Teigdrucke stammen nicht grösstentheils aus Augsburg, sondern sämmtlich aus Handschrift-Einbänden des im Jahre 1787 aufgehobenen Klosters Mondsee, Oesterreich ob d. Enns, Inn-Kr.

Pag. 294 No. 494, 495 (F. de B. No. 762, 763) sind keine Nielli, sondern Schrottschnitte.

Pag. 298 No. 515. L'homme de douleurs, besitzt die k. Bibliothek nicht.

Als ungenauer Angaben geringen Belanges sei noch der beiden Bemerkungen erwähnt, als habe (Pag. 273) der Negoziant Alvise Albrizzi aus Venedig Niello-Papierabdrücke an die Bibliothek

verkauft, sowie (Pag. 346), dass Sigmund Bermann in Wien von der Nummer 790 habe Abdrücke machen lassen. Mit Albrizzi stand die k. Bibliothek nie in Verbindung, der Kunsthändler Bermann aber erhielt No. 790 im kaufmännischen Verkehr.

Schliesslich ist zur Ergänzung des Abschnittes: Figures en noir sur fond blanc (Pag. 234) auf Anton R. v. Pergers Marginalien zur Geschichte der polygraphischen Erfindungen, Wien, 1858. (besonders abgedruckt aus Band 28, No. 4, S. 289 des Jahrganges 1858 der Sitzungsberichte der mathem.-naturw. Cl. der k. Akademie der Wissenschaften) hinzuweisen, wo von den Weissdrucken der Kupferstich-Sammlung die Rede ist.

Wien, im December 1859.

F. R. v. Bartsch,
Custos der k. k. Hofbibliothek in Wien.

Berichtigung.

Im ersten Theil meines soeben erschienenen Peintre-graveur befindet sich S. 192 die Angabe, dass ich 1836 zehn niello-artig behandelte biblische Darstellungen im Dresdner Kupferstich-Cabinet gesehen, später aber nicht mehr vorgefunden habe. Indessen zeigt es sich jetzt, dass sie allerdings noch vorhanden sind und muss ich sehr bedauern, zu der Vermuthung Anlass gegeben zu haben, dieselben könnten aus der Sammlung entwendet worden sein.

J. D. Passavant.

Kleine Mittheilungen.

Ueber die Arbeiten der lebenden belgischen Kupferstecher wird berichtet: Desvachez in Brüssel hofft seine Riesenplatte nach de Biefve's „Compromiss der Edeln" bis zur Ausstellung von 1860 zu vollenden. Falmagne legt die letzte Hand an eine reizende Platte nach Gallait „die Erwartung". Franck vollendet „Paul und Virginie" nach Van Lerius. Meunier arbeitet am Stich eines Gemäldes von Madou „die Rattenjagd" (Ausstellung 1857). In Antwerpen begeistert sich Bal an Gallait's „wahnsinniger Johanna", de Grox sticht den „Camoens" von Wappers, Durand „die Kindheit Christi" nach einem Carton von Guffens; Michiels hat nach Vollendung seines allbekannten „Peter der Grosse in Saardam" sich nach einer Skizze des Meisters Dyckman's „Blinden" zum Stich gewählt, welches eine bedeutende Platte zu werden verspricht; Verswyvel vollendet ein grosses Werk nach der „Elisabeth" von

De Keyser, und Wildiers, der Stecher der „Magdalena“ von Matthieu und des „Pagen“ nach Wittkamp, beschäftigt sich thätig mit dem Stich des „Kindermordes“ von De Keyser. Diese Platte ist bei dem Künstler von der königlichen Gesellschaft für die Beförderung der schönen Künste in Antwerpen bestellt und wird den Mitgliedern nach der Ausstellung von 1861 übergeben werden.
(J. d. B. A.)

Mr. Charles de Brou wird seine Studien über das Werk von Rembrandt fortsetzen, welches er in der Revue universelle des beaux arts zu veröffentlichen begonnen hat. Er wird durch die Benutzung der Sammlungen des Palais d'Arenberg und der Bibliothèque de Bourgogne begünstigt, deren Katalog er hier mit Stichen geziert hat.

Mr. Jules Renouvier hat die goldne Medaille für eine „Geschichte der Kupferstichkunst in den Niederlanden bis zu Ende des XV. Jahrhunderts“ erhalten.

In der k. belgischen Akademie ist von M. le Ch. L. de Burbure mitgetheilt worden, dass nach archivalischen Notizen im Jahr 1417 in Antwerpen ein „Drucker“ gelebt hat.

Druckfehler.

S. 119 Z.	3 von unten:	Einritzens	statt:	Einätzens.
- 120 -	16 von oben:	gepunzten	-	geprägten.
- 121 -	13 von unten:	Malvezzi	-	Malazzi.
- 122 -	5 von oben:	Rondache	-	Randuhr.

Intelligenz-Blatt

zum

Archiv für die zeichnenden Künste.

№ 1. V. Jahrgang. **1859.**

☞ Sämmtliche in diesem Intelligenz-Blatte angezeigten Kunstblätter und Bücher sind durch jede Buch- und Kunsthandlung, in Leipzig durch **R. Weigel**, zu beziehen.

Neuigkeiten.

I. Einzelne Blätter, nach Malern und Zeichnern geordnet.

A. Kupferstiche.

Becker, C., pinx. Frage an die Zukunft. In Mezzotinto gest. von C. Wittboeft. Gr. fol. Berlin, Lüderitz' Kunstverlagsh. 6 Thlr.

——— pinx. Die Wahrsagerin. In Mezzotinto gest. von M. Schwindt. Qu. fol. Berlin, Sachse & Co. 4 Thlr.

Biefve, E. de, pinx. Der Compromiss der Edlen der Niederlande 1566. In Mezzotinto gest. von F. Oldermann. Gr. qu. fol. Berlin, Lüderitz' Kunstverlagshandl. 10 Thlr.

Burger, L., pinx. Friedrich Wilhelm, Prinz von Preussen. Regent. Portrait. In Mezzotinto gest. von Herm. Droehmer. Fol. Berlin, Deutsches Kunst-Institut. 4 Thlr. — Avant la lettre, 8 Thlr.

Dolce, Carlo, pinx. Mater Dolorosa. (Dresdener Gallerie.) Gest. von E. Mandel. Fol. Dresden, E. Arnold. 4 Thlr. — Vor der Schr. 8 Thlr.

Führich, Jos., del. et sculp. Die Anbetung. Fol. Regensburg, Manz. 2⅓ Thlr.

Geselschap, E., pinx. Mutterliebe. In Mezzotinto gest. von Jouanin. Fol. (Hannöversches Kunstvereinsblatt für 1857/58.) Hannover, Schrader's Nachfolger. 4 Thlr.

Hartmann, E., del. Alexander der Grosse. — Friedrich der Grosse. Portraits. Gest. von A. Teichel. — Karl der Grosse. Portrait. Gest. von Ad. Neumann. Kl. fol. Leipzig, Brandstetter. Chin. Pap. à 7½ Ngr.

Kretzschmer, H., pinx. Bitte, Bitte! In Mezzotinto gest. von P. Droehmer. Fol. Berlin, Deutsches Kunst-Institut. 3½ Thlr.

Langer, Th., del. et sculp. Schiller und Goethe. Portraits nach Rietschel's Denkmal. Qu. fol. Leipzig, Brandstetter. Chin. Pap. 10 Ngr.

Portaels, pinx. La Sunamite. Gestochen von J. Delboëte. Fol. Brüssel, B. van der Kolk. 4 Thlr. — Chin. Pap. 5⅓ Thlr.

Raphael, pinx. St. Maria mit dem Kinde. (Aus dem Bilde „Madonna di Sisto“ in der Dresdener Gallerie.) Gest. von Steinla und Felsing. Fol. Dresden, E. Arnold. 4 Thlr. — Vor der Schrift 8 Thlr.

Reni, Guido, pinx. Ecce Homo. (Dresdener Gallerie.) Gest. von E. Mandel. Fol. Dresden, E. Arnold. 4 Thlr. — Vor der Schrift 8 Thlr.

Rohden, Fr., del. et sculp. St. Brigitta. Kl. fol. Regensburg, Manz. 15 Ngr.

Schnorr, J., pinx. Madonna mit dem Christuskinde. „Ehre sei Gott in der Höhe“ etc. Gest. von R. Rahn. Fol. München, Mey & Widmeyer. 6 Thlr.

Schwanthaler, inv. Künstler-Statuen, 12 Blatt: M. Angelo. Ghirlandajo. L. de Vinci. Rubens. Masaccio. A. Dürer. Poussin. v. Eyck. Hemling. Titian. van Dyck. Holbein. Gestochen von S. Amsler. Fol. Hildburghausen, Bibliogr. Institut. à 1 Thlr. — Avant l. l. à 2 Thlr. — Chines. Pap. avant l. l. à 3 Thlr. — Weiss Papier avant toutes l. à 4 Thlr. — Chines. Papier avant t. l. à 5 Thlr.

Stilke, H., pinx. Tristan und Isolt. In Mezzotinto gest. von F. Oldermann. Fol. Berlin, Lüderitz' Kunstverlagsh. 4 Thlr.

Teniers, David, dem Jüngeren, Genre-Stücke: Die Kartenspieler. Der Guitarrespieler. 2 Blatt in Aquatinta gestochen. Kl. fol. Stuttgart, Fischhaber. In Mappe 1 Thlr. 24 Ngr.

B. Lithographien.

Amerling, pinx. Orientalin (im Coran lesend). Lithogr. von J. Bauer. Fol. Wien, Neumann. Tondr. 2 Thlr. — Color. 5½ Thlr.

Ansdell, pinx. Der englische Förster. — Der schottische Wildhüter. 2 Blatt, lithogr. von Jab. Tondruck. Fol. Berlin, Zawitz. à 1½ Thlr.

Bartsch, G., del. et lith. Der Adler vertheidigt sein Nest. — Die Mutter rettet ihr Kind. 2 Blatt. Tondruck. Qu. fol. Berlin, Zawitz à 22½ Ngr.

Beck, A., del. Grosser Maskenzug zu Köln im Jahre 1858. Auf Stein gez. von P. Deckers. Farbendruck. Qu. imp. fol. Köln, W. Greven. 1⅔ Thlr.

Becker, J., pinx. Herbstscene. Chromolithogr. von Aug. Dondorf. Qu. fol. Frankfurt a. M., B. Dondorf. Auf Leinwand und Blendrahmen, gefirnisst, 2 Thlr. 26 Ngr.

Behrendsen, pinx. Der Schlossteich zu Königsberg in Preussen. Oelfarbendruck von Storch & Kramer. Qu. fol. Berlin, Storch & Kramer. 5 Thlr.

Bernatz, J. M., del. Ansicht von Bethlehem. — Ansicht von Jerusalem. 2 Blatt, lithogr. von Emminger. Qu. fol. Berlin, Voss'sche Buchh. Col. à 2 Thlr.

Camphausen, pinx. Friedrich II., König von Preussen, zu Pferde, vor der Schlacht, in Begleitung von Winterfeldt und Fouguet. Lithogr. von A. Bournye. Imp. fol. Berlin, Lüderitz' Kunstverl. 5 Thlr.

Engel, pinx. Der kleine Zeichner. Lithogr. Kl. fol. Frankfurt a. M., Keller. Chin. Pap. 18 Ngr.

Gatternicht, A., del. et lith. Ansicht des Kaiserdoms in Speyer. Farbendruck. Fol. Speyer, Lang. 20 Ngr.

Gauermann, F., pinx. Der Frühling, eine Gegend bei Aussee. — Der Sommer, eine Gegend bei Salzburg. — Der Herbst, Gegend am Königssee. — Der Win-

ter, das Jägerhaus im Weichselboden. 4 Blatt. Lithogr. von Ed. Weixelgärtner. Qu. halb-fol. Wien, Neumann. Tondr. à 1 Thlr. — Col. à 2 Thlr.

Gauermann, F., pinx. Eine Fuhrt. Lithogr. von E. Weixelgärtner. Fol. Wien, Paterno. Tondr. 1 Thlr. — Colorirt 2 Thlr.

——— pinx. Der Postillon. — Die Hauswiese. Lithogr. von Ed. Weixelgärtner. 2 Blatt. Qu. fol. Wien, Paterno. Tondr. à 2⅔ Thlr. — Color. à 5⅓ Thlr.

——— pinx. Gemsjagd, Gegend bei Bischofshofen. — Der erlegte Hirsch, Aussee mit dem Dachstein. 2 Blatt. Lithogr. von Ed. Weixelgärtner. Halb-fol. Wien, Neumann. Tondr. à 1 Thlr. — Color. à 2 Thlr.

Hamman, E., pinx. Mozart in Wien, seinen Freunden und Gönnern zum ersten Mal seine Oper „Don Juan" vortragend. Lithogr. von Jah. Qu. fol. Berlin, Zawitz. Tondruck 2 Thlr.

Henneberg, R., pinx. Der wilde Jäger, nach Bürgers Ballade. Lithogr. von C. Schultz. Tondruck. Gr. qu. fol. Paris, Goupil & Co. 5⅓ Thlr.

Henneberg's Skizzen. 1. Ein Blutigel. 2. Abgefasst. (Studentenstücke.) Lithogr. von C. Schultz. Tondruck. Qu. fol. Paris, Bohnè & Schultz. à 1 Thlr.

Léonard, Jules, del. et lith. Le Départ. — Le Retour. (Die Heimath verlassende und in die Heimath zurückkehrende Savoyardenkinder.) 2 Blatt. Fol. Brüssel, B. van der Kolk. Chines. Papier. à 1⅔ Thlr.

Meyerheim, E., pinx. Mütterliche Besorgniss. — Das gefährdete Frühstück. Lithogr. von Fischer und Süssnapp. 2 Blatt. Fol. Berlin, Lüderitz' Kunstverlagshandl. Chines. Pap. à 1½ Thlr.

Mohrhagen, B., pinx. Der verbotene Roman. Lithogr. von H. Raunheim. Farbendruck. Fol. Hamburg, Seitz. 1½ Thlr.

Nordheim, A. v. Ehre sei Gott in der Höhe etc. Lithogr. von V. Schertle. Kl. qu. fol. Frankfurt a. M., Keller. Chin. Papier. 18 Ngr.

Rietschel, Prof., inv. Goethe-Schiller-Gruppe, Standbild in Weimar. Nach der Originalzeichnung lithogr. von G. Koch. Fol. Cassel, Scheel. Chines. Papier. 25 Ngr.

Schlesinger, Felix, pinx. Sonntag-Morgen in der Probstei. Lithographirt von H. Raunheim. Fol. Hamburg, Seitz. Chin. Pap. 2 Thlr.

Seelos, Gust., del. Panorama des Rittner Horn. Nach der Natur gezeichnet. Farbendruck von Reiffenstein und Rösch. 5 Blatt. Qu. fol. Innsbruck, Pfaundler. 6 Thlr.

Solomon, A., pinx. Abreise und Rückkehr des jungen Seemanns. Lithogr. von Jah. 2 Blatt. Qu. fol. Berlin, Zawitz. Tondr. à 2 Thlr.

Sondermann, H., pinx. Nach dem Unterricht. Lithograph. von Rohrbach. Qu. fol. Berlin, Sachse & Co. 2½ Thlr.

Steinle, E., pinx. Die Auferweckung der Tochter des Jairus. Lithogr. von Fr. Jentzen. Gr. qu. fol. Berlin, Lüderitz' Kunstverl. 4 Thlr.

Stieler, J., pinx. Der Schutzengel. Lithogr. von F. Schapper. Fol. Mainz, Faber. Chin. Papier. 2⅙ Thlr.

Villamil und Stone, pinx. Möge der Himmel dich beschützen. — Es ist eine alte Geschichte. 2 Blatt. Lithogr. von Jah. Tondruck. Fol. Berlin, Zawitz. à 1½ Thlr.

Volkers, Emil, del. et lith. Pferde-Abbildungen, 24 Blatt: Baram. Calculator. Crab. Fier-King. Holderness. Hyderabad. Jellachik. Kew. Mamerino. The Nigger. Ninus. Norfolk. Phönix. Regulator. Rohnste. Sampson. Salamander. Sebras. Sportsman. Switin. Newton. Young Confederate. Prickwillow. Sloshing Harry. Qu. fol. Hamburg, Jowien. Chines. Pap. à 1 Thlr.

Waldmüller, Ferd., pinx. Der Morgengruss. Lithogr. von J. Bauer. Qu. fol. Wien, Paterno. Tondr. 1⅔ Thlr. — Color. 3⅓ Thlr.

Ziegler, And., del. et lith. Rundschau auf der hohen Salve. Nach der Natur gezeichnet. Qu. fol. Innsbruck, Pfaundler. 1⅘ Thlr.

Zürnich, J., del. et lith. Die Wildarten, mit erklärendem Text für Jäger und Jagdliebhaber. Tondruck. 10 Blatt. Qu. fol. Wien, Neumann. à 20 Ngr.

C. Photographien.

Dom, der, zu Mainz und seine bedeutendsten Denkmäler in 36 Original-Photographien von Herm. Emden. Mit historischem und erläut. Texte. Imp. 4. Mainz, V. v. Zabern. Eleg. geb. 13⅓ Thlr.

L'Hémicycle du Palais des Beaux-Arts. Gemalt von P. Delaroche. Photogr. nach den Stichen des Henriquel-Dupont. 3 Blatt, mit 2 Bl. erklärendem Text. Gr. qu. 4. Berlin, G. Schauer. 4 Thlr.

Meyerheim-Album in Photographien. Enth. 10 Blatt, als: Spielende Kinder. Die Kätzchen. Mütterliche Besorgniss. Versteckspiel. Die Täubchen. Familienglück. Grossvaters Liebling. Der Spielgefährte. Der Kirchgang. Die Lauscherin. 4. Berlin, Haase & Co. In eleganter Mappe. 3¾ Thlr.

Protestation der evangelischen Reichsstände auf dem Reichstag zu Speyer am 19. April 1529. Nach dem Bilde im Retscher zu Speyer photogr. Qu. 4. Speyer, Lang. 27 Ngr.

Raphael-Album in Photographien. Neue Folge. Enth. 11 Blatt: Heil. Familie. Heil. Margarethe. Kreuztragung. Grablegung. Maria mit dem Kinde. Madonna della Tenda. Madonna mit den Palmen. Madonna, gen. Aldobrandini. Madonna des Hauses Alba. Vierge à la Redemption. Fornarina (Titelbild). 4. Berlin, Haase & Co. In eleg. Mappe. 3¾ Thlr.

Shakespeare-Album von W. v. Kaulbach. 2. Lief. 2 Blatt: Der Sturm. 3. Lief. 3 Blatt: König Johann. Photogr. von J. Schauer. Kl. fol. Berlin, Nicolai'sche Verlagsbuchh. II. 1⅚ Thlr. — III. 2⅝ Thlr. — Einzelne Blätter à 1 Thlr.

Views of the Alhambra. Photographed from Carl Werners Watercolour Drawings, made on the Spot. 20 Blatt und 1 Bl. Text. Fol. (London.) Leipzig, Rud. Weigel. In eleg. Mappe 28 Thlr.

II. Bücher mit künstlerischer Ausstattung.

A. Illustrirte Werke, Albums etc.

Alb, die schwäbische. Ein Album ihrer schönsten und interessantesten Punkte. Gezeichnet von J. Jury. Lithogr. von Eb. Emminger. 1. Lief. Kl. qu. fol. Urach, Caelius. Tondr. 20 Ngr.

Album, malerisch-historisches, vom Königreich Böhmen. Gezeichnet von Kali-

woda. Lithographirt von A. Haun. 1.—11. Lief. Qu. fol. Olmütz, Hölzel. à 1 1/2 Thlr. — Color. Ausg. à 2 1/2 Thlr. — Prachtausg. à 3 1/2 Thlr.

———— malerisch-historisches, von Mähren und Schlesien. Gezeichnet von Kaliwoda. Lithogr. von A. Haun. 1.—10. Lief. Qu. fol. Olmütz, Hölzel. à 1 Thlr. — Color. Ausg. à 1 1/3 Thlr. — Prachtausg. à 2 2/3 Thlr.

Album der Schlösser und Rittergüter im Königreiche Sachsen. Mit historisch-statistisch und topographisch bearbeitetem Texte. Herausgegeben unter Mitwirkung tüchtiger Fachmänner von G. A. Poenicke. 92.—114. Heft. Kl. qu. fol. Leipzig, Exped. des ritterschaftl. Albums. Tondr. à 3/4 Thlr. — Col. à 1 1/2 Thlr.

Album der Werra-Eisenbahn von Eisenach bis Coburg und Lichtenfels und der Zweigbahn nach Sonneberg. 26 der schönsten Ansichten dieser Bahnen. Nach der Natur gezeichnet von H. Greiner. Farbendruck von A. Werl. 1. Hälfte in 15 Blatt. Qu. 8. Meiningen, Brückner & Renner. In eleg. Mappe 1 1/2 Thlr.

Alterthümer und Denkwürdigkeiten Böhmens. Mit Zeichnungen von Josef Hellich und Wilh. Kandler. Beschrieben von B. Mikowec. 1. Lief. Qu. 4. Prag, Kober & Markgraf. 12 Ngr.

An der Schwalm. Bilder aus dem hessischen Volksleben von Gerhard von Reutern. Lithographirt von G. Koch. Tondruck. 3. Heft. Fol. Cassel, Scheel. 2 Thlr.

Andenken an den Rhein. Eine Sammlung der schönsten Ansichten des Rheins zwischen Mainz und Köln. Gezeichnet von J. J. Tanner. In Mezzotinto gest. von verschiedenen Künstlern. 24 Blatt. Qu. 4. Mainz, V. von Zabern. Cart. 4 Thlr. — Dasselbe colorirt, auf Cartonpapier, in eleg. Einband 21 Thlr. 9 Ngr.

Aquarellen-Album, Berliner. 1. Lief.: Kinder im Walde. Berliner Sandfuhrleute. Das bedrohte Frühstück. Der blinde Geiger. 2. Lief.: Der Abschied des Recruten. Der erste Urlaub. Johannisfeuer in Schlesien. Nach Aquarellen von A. Kretschmar. Lithogr. und Farbendruck von Reubke. Kl. fol. Berlin, Reubke's Kunstverlag. à Lief. 1 Thlr.

Argo, Album für Kunst und Dichtung, herausgeg. von Fr. Eggers, Th. Hosemann, B. von Lepel. Jahrg. 1859. Gr. 4. Breslau, Trewendt. 5 2/3 Thlr. — Eleg. in Calico geb. 7 Thlr.

Aurora-Album. II. Jahrg. Mit Bildern von Bachmann-Hohmann, E. Ender, Fr. Fries, C. Grefe, L. Gurlitt, R. v. Haanen, F. Laufberger, J. Novopacky, A. Pittner, C. Post, L. Schön und A. Schönn. Gr. 4. Wien, Tendler & Co. Geb. 4 Thlr.

Aus Ludwig Richter's Skizzenbuch. Landschaftliche Studien und Staffagen. Nach den Originalen auf Stein übertragen von Woldemar Rau. 1. Lief. Kl. qu. f. Dresden, Gaber & Richter. 1 1/2 Thlr.

Bekehrung, die, des Paulus, ein dem Albr. Dürer zuzueignendes, bis jetzt unbekanntes Kupferblatt aus des Meisters frühester Periode, in lith. Facsimile, mit Erläuter. von J. G. A. Frenzel. Kl. fol. Leipzig, Rud. Weigel. Cart. 15 Ngr.

Belvedere oder die Galerien von Wien. Stahlstichsammlung der vorzügl. Gemälde. 18. Heft. 4. Leipzig, A. H. Payne. 10 Ngr.

Bendemann, E., Die Wandgemälde im Ball- und Concertsaal des Königl. Schlosses zu Dresden. In 1/18 der natürl. Grösse rad. v. Hugo Bürkner. 12 Blatt mit erklär. Text von Droysen. Qu. fol. Leipzig, Rud. Weigel. 6 Thlr.

Buchner, Dr. **W.**, Deutsche Ehrenhalle. Die grossen Männer des deutschen Volkes in ihren Denkmalen, mit geschichtlichen Erläuterungen. (In 25 Lieferungen.) 1.—3. Lief. (Mit den Denkmalen von Gutenberg, Schöffer u. Fust, Schiller und Goethe, Albr. Dürer, Fr. Wilhelm III., Herder, L. van Beethoven.) In Stahl gest. von C. Strunz, Chr. Hoffmeister, J. L. Raab und J. W. Baumann. Roy. 8. Darmstadt, Köhler jr. à 10 Ngr. — Prachtausgabe in gr. 4. à 20 Ngr.

Eckelmann, Herm., Illustrirte Kinder-Lieder. Componirt von Herm. Soltau. 44 Illustrationen mit Tondruck und rother Schrift. Gr. 4. Hamburg, Seitz. Eleg. geh. 2¼ Thlr.

Engel-Geschichten der heiligen Schrift. Vierzig Bilder, gezeichnet von Oskar Pletsch, in Holz geschnitten von A. Gaber. Qu. 8. Hamburg, Agentur des rauhen Hauses. 1 Thlr. — Geb. mit Goldschnitt 1⅓ Thlr.

Faust. Polygraphisch-illustrirte Zeitschrift für Kunst, Wissenschaft, Industrie und geselliges Leben. 6. Jahrg. 1859. No. I. Fol. Leipzig, Friedlein. Pro compl. 8 Thlr.

Fay, J., Bilder der Heiligen. 9. Lief.: St. Laurentius, St. Stephanus, St. Veronica, St. Magdalena. Farbendruck. Fol. Düsseldorf, Arnz & Co. 1⅔ Thlr.

Für's Haus, von Ludwig Richter. Im Winter. 12 Zeichnungen in Holz geschnitten von A. Gaber. 4. Dresden, Gaber & Richter. In Mappe 1 Thlr.

Gallerie religiöser Bilder in Stahlstichen. 7. Heft. Nach Gemälden von M. Paul v. Deschwanden und G. Flatz. Gest. von J. L. Raab, Adr. Schleich, F. Vogel, Ad. Aujourd'hui, v. Algeyer. 8. Einsiedeln, Gebr. Benziger. 12 Ngr.

Gerhard, E., Auserlesene griechische Vasenbilder, hauptsächlich etruskischen Fundorts. 49. und 50. Heft. Imp. 4. Berlin, G. Reimer. 4 Thlr.

Groth, Klaus, Voer de Goern. Kinderreime, alt und neu. Mit 52 Holzschn. nach Original-Zeichnungen von Ludw. Richter. In Holz geschnitten von Aug. Gaber. Kl. fol. Leipzig, G. Wigand. 2⅔ Thlr.

Guttheil, J., Album von Stettin, in 20 Ansichten. Nach der Natur gezeichnet. Lithogr. von W. Loeillot. Kl. qu. fol. Stettin, Waldow. Tondr. 8 Thlr. — In Gouache col. 16 Thlr.

Handzeichnungen berühmter Meister aus der Weigel'schen Kunstsammlung, in treuen, in Kupfer gestochenen Nachbildungen herausg. vom Besitzer derselben. Gestochen von J. G. Loedel. 8. Heft. Fol. Leipzig, Rud. Weigel. Chin. Papier. 4 Thlr.

Holbein, H., Das Leiden unseres Herrn. Nach den Origin.-Zeichnungen gravirt von C. v. Mechel. Neue Ausg. Gr. 4. Uttweil, Uhler. 1 Thlr. 24 Ngr.

——— Sammlung von Portraits. Nach den Originalen in Kupfer gest. von C. Mechel. Neue Ausgabe. (13 Blatt.) Gr. fol. Uttweil, Uhler. 4 Thlr. 12 Ngr. — Einzelne Blätter à 12 Ngr.

——— Der Todtentanz oder Triumph des Todes, mit 48 getreuen, nach den Origin.-Holzschnitten in Kupfer gest. Blättern von C. Mechel. Mit Text begleitet von C. Weiss. 8. Ebend. In engl. Einband. 2 Thlr. 24 Ngr. — In engl. Einband mit Goldschnitt. 3 Thlr. 6 Ngr.

Hünten, Emil, Die Waffengattungen des Preuss. Heeres. Acht Bilder in Farbendruck nach Original-Zeichnungen. Kl. fol. Düsseldorf, Arnz & Co. 2 Thlr.
Künstler-Album, Berliner. 5. Heft, enth.: Der Liebling von W. Amberg. Der Königssee bei Berchtesgaden, von H. Schmidt, In die Fichten, von C. Steffeck. Oelfarbendruck von Storch & Kramer. Fol. Berlin, Storch & Kramer. 10 Thlr.
——————, Düsseldorfer, mit artistischen Beiträgen von A. und O. Achenbach, A. Arnz, H. Becker, G. Bleibtreu, W. Camphausen, J. Fay, C. Hübner, Salentin, C. Scheuren etc. 9. Jahrgang. 1859. Gr. 4. Düsseldorf, Arnz & Co. Elegant broch. $3^3/_4$ Thlr.
——————, Neues Düsseldorfer. I. Jahrgang. 1859. Redigirt von Dr. Ellen. (Mit 18 lithogr. Blättern in Tondr., 6 in Farbendr. incl. Titel von C. Scheuren, Beck, Camphausen, Dieffenbach, Fickentscher, Hasenclever, Hübner, Krüger, Lessing, Salentin, Sohn, Süs, Tidemand u. M., und 48 S. Text mit eingedruckten Holzschnitten.) Gr. 4. Lahr, Schauenburg & Co. Eleg. broch. $3^3/_4$ Thlr. — In Callico geb. 5 Thlr.
Liedergestalten, deutsche Erfunden, gezeichnet und lith. von Gust. Bartsch. 1. Lief. (4 Blatt in Farbendr.) Fol. Berlin, Brigl & Lobeck. 3 Thlr.
Lord's Prayer, the, with Illustrations by Lud. Richter. Engraved on wood by A. Gaber. Gr. 4. Dresden, Gaber & Richter. In eleg. Mappe 2 Thlr.
Märchengestalten, deutsche. Erfunden, gezeichnet und lithogr. von G. Bartsch. 4. Aufl. (4 Blatt in Farbendr.) Fol. Berlin, Brigl & Lobeck. 3 Thlr.
Merkel, Carl, Biblische Geschichte in Bildern nach den vier Evangelien. In Holz geschnitten von Ed. Engelmann und in Farben gedr. von J. S. Wassermann in Leipzig. II. Ausg. Gr. 4. Berlin, A. Duncker. Eleg. cart. $2^2/_3$ Thlr.
Officium immaculatae conceptionis Beatae Mariae Virginis. Editio VIII. imaginibus ab Eduardo Steinle inventis aerique per Franciscum Keller incisis illustrata. 4. Regensburg, Manz. In Cambric-Mappe $3^2/_3$ Thlr.
Original-Ansichten der historisch merkwürdigsten Städte in Deutschland, ihrer wichtigsten Dome, Kirchen und sonstigen Baudenkmäler. Nach der Natur aufgenommen von Lud. Rohbock, C. Würbs u. A. Mit einem histor.-topographischen Texte von Lud. und Jul. Lange. 260.—263. Heft. Gr. 4. Darmstadt, Lange. à 10 Ngr.
Payne's Universum und Buch der Kunst. 25. Heft. Gr. 4. Leipzig, Payne. 10 Ngr.
Pracht-Album für Theater und Musik. 9. Hft. Gr. 4. Leipzig, Payne. 10 Ngr.
Rhein, der, von Mainz bis Bonn in seinen schönsten Punkten. Gezeichnet von Emminger. In Stahl gestochen von verschiedenen Künstlern. 21 Blatt. Kl. qu. fol. Mainz, V. von Zabern. Eleg. geh. 8 Thlr. — Dasselbe colorirt und elegant in Kalbleder geb. 30 Thlr.
Rhein-Album. Sammlung der hervorragendsten Punkte des Rheins von Mainz bis Cöln. Nach der Natur gezeichnet und lithogr. von Th. Albert. 36 Blatt in Farbendruck. Qu. 4. Mainz, V. von Zabern. Eleg. geb. 12 Thlr.
Rheingegenden, die, in malerischen Ansichten von Basel bis Holland, inbegriffen die interessantesten Punkte der belgischen Eisenbahnen. In Aquatinta geätzt von L. Weber, Hüslemann, Salathé, Hemely. Mit erklär. Texte von E. Zschokke. (27 Stahlstiche.) 8. Laufen, Bleuler. 2 Thlr.

Rose, die geistliche. Enthaltend die fünfzehn Geheimnisse des heil. Rosenkranzes, erfunden und gezeichn. von Jos. Führich. Gest. von A. Petrak. Mit Text von Dr. Wilh. Reischl. Mit 16 Kupfertafeln (und 16 Bl. Text, incl. Titelbl.). Kl. qu. fol. Regensburg, Manz. In Cambric-Mappe 6 Thlr.

Rückert's, Friedrich, Liebesfrühling. Prachtausg. mit 6 Farbendruckblättern, gemalt von Franziska Schulze, ausgeführt von Storch & Kramer, und 50 Holzschnitten und Initialen (im Text) nach Prof. Ad. Schrödter, geschn. von W. Pfnorr und Gaber. Imp. 4. Frankfurt a. M., Sauerländer's Verl. Cart. 8 Thlr. — In Cambric mit Goldschn. 10 Thlr.

Sachsen, das Königreich, Thüringen und Anhalt dargestellt in malerischen Original-Ansichten ihrer interessantesten Gegenden, Städte, Badeorte, Kirchen, Burgen und sonstigen ausgezeichneten Baudenkmälern alter und neuer Zeit. Nach der Natur aufgenommen von Ludw. Rohbock & C. Köhler. In Stahl gestochen von den ausgezeichnetsten Künstlern unserer Zeit. Mit histor.-topographischem Text. 24.—31. Heft. Gr. 8. Darmstadt, Lange. à 8 Ngr.

Schatten, geliebte. Bildnisse und Autographen von Klopstock, Wieland, Herder, Lessing, Schiller, Goethe. In einem befreundeten Cyclus und mit erläuterndem Texte herausgeg. von Fr. Götz. Gr. 4. (24 lith. Portraits auf 15 Bl. und 43 Autographen auf chines. Papier, mit 36 S. Text und lith. Titelbilde.) Mannheim, Götz. (In 6 verschiedenen Ausgaben.) No. 1 cart. 8 Thlr. — No. 2 Halbleinwand 9 Thlr. — etc.

Schiller-Galerie. Charaktere aus Schiller's Werken. Gezeichnet von Friedr. Pecht und Arthur von Ramberg. In Stahl gest. von Fleischmann, Fröer, Geyer, Goldberg, Gonzenbach, Jaqnemot, Lämmel, Merz, Preisel, Raab, Rosdorf, Schultheiss, Sichling u. A. Mit erläuterndem Text von Fr. Pecht. 50 Blätter in Stahlst. auf feinstem Kupferdruckpapier, nebst 25 Bogen Text in 10 Liefer. zu je 5 Blatt. 1. u. 2. Lief. Gr. 4. Leipzig, Brockhaus. à 1⅓ Thlr.

Schnorr's Bibel in Bildern. 23. u. 24. Lief. Gr. 4. Leipzig, G. Wigand's Verl. Volksausg. à 10 Ngr.

Schwab, Gust., Die deutschen Volksbücher für Jung und Alt wieder erzählt. 4. Aufl. mit 180 Illustrationen nach Zeichnungen von W. Camphausen, Ant. Dietrich, Adf. Ehrhardt etc., in Holzschnitt ausgeführt durch Hg. Bürkner. 8. Stuttgart, S. G. Liesching. 3⅓ Thlr.

Unger, Dr. F., Die Urwelt in ihren verschiedenen Bildungsperioden. Sechszehn landschaftliche Darstellungen, gezeichnet von Kuwasseg. Lith. von Leop. Rottmann. Mit erklär. Texte. 2. Aufl. Qu. fol. Leipzig, T. O. Weigel. In Mappe 18⅔ Thlr.

Wohnsitze, die ländlichen, Schlösser und Residenzen der ritterschaftlichen Grundbesitzer in der preussischen Monarchie. In naturgetreuen farbigen Darstellungen nebst Text. Herausgegeben von A. Duncker. 12.—16. Lfg. Qu. fol. Berlin, A. Duncker. à 1¼ Thlr.

Zeichnungen von Asmus Jacob Carstens in der Grossherzogl. Kunstsammlung in Weimar. In Umrissen gestochen und herausgeg. von W. Müller. Mit Erläuterungen von C. Schuchardt. 8. Heft. Qu. fol. Leipzig, Rud. Weigel. Weisses Pap. 20 Ngr. — Chin. Pap. 1 Thlr.

B. Zeichenvorlagen etc.

Gerasch, Aug., Costüm-Staffagen aus dem Mittelalter. Lithogr. von Franz Gerasch. Tondruck. Blatt 1—6. Fol. Wien, Neumann. à $1\frac{1}{2}$ Thlr.

——— Staffagen aus dem Hochgebirge. Lithogr. v. Franz Gerasch. Tondruck. 3. u. 4. Heft (Blatt 13—24). Kl. fol. Ebend. à $1\frac{1}{2}$ Thlr.

——— Staffagen aus dem Mittelalter. Lithogr. von Franz Gerasch. Tondruck. 5. Heft (Blatt 25—30). Kl. qu. fol. Ebendas. 1 Thlr.

——— Staffagen. Lithographirt von Franz Gerasch. 1. u. 2. Hft. (à 6 Blatt in Tondr.) Kl. qu. fol. Wien, Paterno. à 1 Thlr.

——— Staffagen zum Aquarellmalen. Lithogr. von Franz Gerasch. 1. Heft (6 Blatt in Farbendruck). Kl. fol. Wien, Paterno. à Bl. 16 Ngr.

Häuselmann, J., Original-Zeichnungsvorlagen, enthaltend das Landschaftszeichnen. 2 Abtheil. à 18 Blatt. Gr. qu. 8. Bern, Blom. I. Abtheil. 26 Ngr. — II. Abth. 28 Ngr.

Höger, Jos., Gründliche Landschafts-Zeichen-Schule. 5. Heft (Blatt 25—30). Kl. qu. fol. Wien, Neumann. 1 Thlr.

——— Baumstudien in Bildern. 10. Die Linde. 11. Die Tanne. 12. Der Nussbaum. Tondruck. Kl. fol. Wien, Paterno. à 20 Ngr.

Kobezki, A., Marine-Zeichenschule. 1.—3. Heft (6 lith. Blatt). Kl. qu. fol. Wien, Paterno. à 20 Ngr.

Rasche, Friedr., Grundlehre des geometrischen und perspectivischen Zeichnens begründet durch Scala und Linientheilung. 4. Berlin, Logier. 25 Ngr.

Studienköpfe in Umrissen nach verschiedenen Meistern gezeichnet und lithogr. von C. Schacher. 12 Blatt. Kl. fol. Stuttgart, Ebner's Kunsthandl. 2 Thlr.

Taubinger, L., Figurenschule. Blatt 49—54. (6 lithogr. Blätter.) Qu. fol. Wien, Paterno. à Bl. 8 Ngr.

Weishaupt, H., Vorlagen zum Elementar-Unterrichte im Freihandzeichnen für Schulen, sowie zur Selbstübung, nebst erklärendem Texte. I. Abth. 1.—10. Hft. Kl. qu. fol. München, Fleischmann. à Heft 15 Ngr.

Zeichenschule für Kopf- und Figurenzeichnen nach vorzüglichen älteren und neueren Meistern. Unter Mitwirkung von Heinle, Prof. Jäger, Hübner, Bendemann, Preller, Schnorr v. Carolsfeld. Lith. von G. Koch. 5. Lief. Fol. Cassel, Scheel. 24 Ngr.

C. Architectur, Baukunst, Sculptur, Plastik, Costüme, Ornamentik, Archäologie, Numismatik etc.

Adelsrolle, illustrirte deutsche, des 19. Jahrhunderts. Vollständige Sammlung der Wappen des deutschen Adels in authentischen Abdrücken von den Original-Wappensiegeln, nebst den Wappen der Fürsten, welche seit 1800 in Deutschland regiert haben. Mit kurzer Erläuterung. 4. Lief. 8. Leipzig, Schäfer. à 10 Ngr.

Auswahl der vorzüglichsten Denkmale des Münchener Kirchhofes. 7.—8. Heft. Gr. 4. Uttweil, Uhler. à 1 Thlr. 2 Ngr.

Auswahl von Grabstein-Zeichnungen im griechischen, byzantinischen und altdent-

sehen Styl auf den Kirchhöfen von München, Carlsruhe etc. 1.—4. Lieferung. Kl. qu. fol. Uttweil, Uhler. Tondr. à $1^{1}/_{12}$ Thlr.

Architecten-Mappe. Eine Sammlung von Entwürfen, ausgef. Baulichkeiten, Ornamenten und Verzierungen. 2.—4. Lief. (à 6 lithogr. Blätter.) Gr. 4. Berlin, Grieben. à 15 Ngr.

Becker, C., und J. H. v. Hefner-Alteneck, Kunstwerke und Geräthschaften des Mittelalters und der Renaissance. 25. Heft (mit 6 fein colorirten Tafeln und 6 Blatt Text). Kl. fol. Frankfurt a. M., Keller. $2^{2}/_{3}$ Thlr.

Brandt, J. G., Alphabete und Schriftmuster aus Manuscripten und Druckwerken verschiedener Länder vom 12.—19. Jahrhundert. (In 8 Lieferungen.) 1.—4. Lief. (à 5 Blatt.) Farbendruck. Kl. qu. fol. Frankfurt a. M., Keller. à 1 Thlr.

Cramer, K., Byzantinische Ornamente zum Gebrauche für Zimmer- und Dec rationsmaler, Bildhauer, Zeichnungsschulen. 1. u. 2. Heft. Gr. fol. Uttw Uhler. à 18 Ngr. — Color. à 1 Thlr. 2 Ngr.

Eisenlohr, F., Ausgeführte oder zur Ausführung bestimmte Entwürfe nebst bäuden verschiedener Gattung als Unterrichtsmittel für Gewerbe- und te Schulen, sowie für Baumeister. 14.—18. Heft. Fol. Carlsruhe, Veith. à $1^{1}/_{2}$ T

——— Ornamentik in ihrer Anwendung auf verschiedene Gegenstä der Baugewerke. Ausgeführt und zur Ausführung entworfen. 21. Heft (6 Blätter in Tondr.) Fol. Carlsruhe, Veith. $1^{1}/_{3}$ Thlr.

Gramm, Joh. Christ., Der Architect für Freunde der schönen Baukunst. Auswahl von Entwürfen zum Bau von Lustschlössern, Landsitzen und and Luxusgebäuden, von Stadt- und Gartenhäusern, Villa's etc. Façaden, Gr risse und Details. Neue Folge. 2. Lief. (15 Bl. in Farbendruck.) Fol. Fr furt a. M., Jügel's Verlag. 7 Thlr.

——— Sammlung von Entwürfen zu Land- und Gartenhäusern, in F Architectur mit Façaden, Grundrissen u. Details, in Farbendruck. 1. u. 2. ft. (à 6 Blatt.) Fol. Uttweil, Uhler. à $2^{2}/_{3}$ Thlr.

Hacault, Edmund, Der Eisenbahn-Hochbau. Dargestellt in einer Samm ng ausgeführter Entwürfe von Bahnhöfen und den dazu gehörigen Baulichke n. 1.—4. Lief. oder 1. Abth.: Kurfürst Friedrich-Wilhelms-Nordbahn, Main-We r-Bahn. Fol. Berlin, Riegel's Verlag. 4 Thlr.

——— Original-Entwürfe moderner Bauwerke mit theilweise colorir n Stahlstichen. Nach Originalzeichnungen. 22.—24. Heft. Gr. 4. Leipz , Payne. à $7^{1}/_{2}$ Ngr.

Holz, F. W., Entwürfe zu Land- und Stadtgebäuden. 10. Lief. od. Neue Folge 2. Lief. (6 Blatt in Farbendruck.) Fol. Berlin, Grieben. 2 Thlr.

Lempertz, Heinr., Bilderhefte zur Geschichte des Buchhandels und der mit demselben verwandten Künste und Gewerbe. 6. Jahrg. 1858. Fol. Cöln, Heberle. $1^{2}/_{3}$ Thlr.

Menzel, Dr. C. A., Die Kunstwerke vom Alterthum bis auf die Gegenwart. Ein Wegweiser durch das ganze Gebiet der bildenden Kunst. Mit 120 Stahlstichen. 1. u. 2. Bd. Gr. 4. Triest, Direction der lit.-artist. Abth. des Oest. Lloyd. Cart. 8 Thlr.

Möllinger, Karl, Ornamente im byzantinischen Style für Architekten, Decora-

teurs, Steinhauer, Holzschneider, Maler etc. 1.—6. Heft (à 6 Blatt). Fol. Uttweil, Ubler. à 28 Ngr.

Ornament-Vorbilder. Erfunden und gezeichnet von Carl Bötticher. 1. Heft. 5 Blatt. Qu. fol. Berlin, Ernst & Korn. 1⅔ Thlr.

Ortner, Anton, Moderne Ornamentik zum Gebrauche für Zeichnungsschulen, Architekten, Zimmer- und Decorationsmaler, Bildhauer etc. Componirt, auf Stein gezeichnet und herausgegeben. 1.—6. Heft (30 lith. Blätter). Fol. Uttweil, Ubler. 3⅓ Thlr. — Color. 9⅓ Thlr.

———— Sammlung von Detail-Zeichnungen im Schweizer-Holzstyl zu Land- und Gartenhäusern. 3. Heft (6 lith. Bl. in Tondr.) Gr. 4. Uttweil, Ubler. 22 Ngr.

Plock, C., Ornamente im neuen Styl entworfen und ausgeführt unter Mitwirkung von J. Offinger. 3. Heft. Tondruck. Fol. Carlsruhe, Veith. 1⅓ Thlr.

Rösling, C. W., Die Lehre von den Säulenordnungen nach Vignola, Scamozzi, Palladio, Vitruv u. A. Nebst einer reichen Sammlung von Ornamenten. Ein Hülfsbuch für jeden Künstler, insbesondere aber für Architecten, Steinhauer, Zimmerleute etc. 2. Ausg. Mit mehr als 100 Abbildungen auf 48 Taf. und 55 S. Text. Gr. 8. Tuttlingen, Kling. 1⅓ Thlr.

Sammlung ausgeführter Constructionen aus dem Gebiete des Wasser-, Strassen- und Eisenbahnbaues, bestehend aus 120 Blättern in vier Abtheilungen. 3. u. 4. Heft (12 lith. Blätter). Qu. fol. Carlsruhe, Veith. à 2 Thlr.

Sammlung farbiger Mosaik-Muster zu Fenstern. Gezeichnet von Buchbach. 1.—6. Heft. Farbendruck. Fol. Münster. Aschendorff. 6 Thlr.

Sammlung von technischen Original-Zeichnungen in ächt altdeutschem Styl. In Stahl gestochen. Mit erläuterndem Text für Künstler, Handwerker und Gelehrte. Herausgegeben von der Bauhütte zu Nürnberg unter Leitung von C. Heideloff und Hering. 1.—4. Heft (à 6 Blatt). Gr. 4. Uttweil, Ubler. à 28 Ngr.

Siebmachers, J., grosses und allgemeines Wappenbuch in einer neuen, vollständig geordneten und reich verm. Aufl. von O. T. von Hefner. 40. Lief. oder 1. Bd. 2. Abth. 6. Heft. Gr. 4. Nürnberg, Bauer & Raspe. 1⅗ Thlr.

Statz, V., Gothische Entwürfe. I. Bd. 9. Heft. Fol. Bonn, Henry & Cohen. 2 Thlr.

Völlinger u. Helfreich, Sammlung gothischer Werke in München und dessen Umgebung, für Architecten, Maler, Bildhauer, Zeichner etc. (24 lith. Blätter.) Kl. fol. Uttweil, Ubler. 1¾ Thlr.

Walluf, Daniel u. Herm. Kickelkayn, Stadt-, Land- und Gartenhäuser, ausgeführt zu Frankfurt a. M. Mit Grundrissen, Façaden und Details. I.—6. Heft (à 6 Blatt). Kl. fol. Frankfurt a. M., Keller. Compl. in Mappe 6 Thlr.

Weiss, H., Kostümkunde. Handbuch der Geschichte der Tracht, des Baues und Geräthes von den frühesten Zeiten bis auf die Gegenwart. 8. Lief. Gr. 8. Stuttgart, Ebner & Seubert. 24 Ngr.

Wohngebäude, ausgeführte ländliche. 4. Lief. Fol. Berlin, Riegel's Verlag. 1 Thlr.

———— ausgeführte städtische, in Berlin. Neue Ausg. (12 Bl.) Fol. Berlin, Rieg[illegible] Thlr.

Zeitschrift [illegible] Bauwesen. [illegible]g. unter Mitwirkung der Königl. techn. Bau-Deputat[illegible] etc. Redig. von [illegible]am. 9. Jahrgang. 1859. 1.—3. Heft. Fol. [illegible]erlin, Ernst & Korn. Pro co[illegible]⅔ Thlr.

Zenetti, A., Architektonische Details, nach Gattungen zusammengestellt und bearbeitet an der Bauschule der Königl. Academie der bildenden Künste in München. 4 Hefte. (Neue Ausg.) Fol. Uttweil, Uhler. In Mappe 6⅔ Thlr.

III. Kunst-Litteratur.

Aderholdt, A., Ueber Goethe's Farbenlehre. Ein Vortrag. Gr. 8. Weimar, Böhlau. 10 Ngr.

Bussler, R., Der Rafael-Saal. Verzeichniss der im Königl. Orangeriehause zu Sans-Souci auf allerh. Befehl aufgestellten Copien nach Gemälden von Rafael Sanzio. Gr. 16. Berlin, K. Geh. Oberhofbuchdr. ⅙ Thlr.

Drugulin, W., Allgemeiner Portraitcatalog. 3. Lief. Gr. 8. Leipzig, Kunstcomptoir. ⅙ Thlr.

Helfferich, A., Deutsche Kunstbriefe. 1. Das Kunst-Stichwort. Gr. 8. Berlin, Springer's Verlag. ⅓ Thlr.

Kugler, F., Geschichte der Baukunst. 8. u. 9. Lief. Gr. 8. Stuttgart, Ebner & Seubert. à 1 Thlr.

——— Handbuch der Kunstgeschichte. 3. Aufl. 5. u. 6. Lief. Gr. 8. Ebend. à 1 Thlr.

Kunstblatt, christliches, für Kirche, Schule und Haus. Herausgeg. von C. Grüneisen, K. Schnaase und J. Schnorr v. Carolsfeld. 1. Jahrgang. 1858. October bis December. 6 Nrn. 8. Stuttgart, Ebner & Seubert. ¼ Thlr.

Mitterer, H., Anleitung zur Geometrie für Künstler und Werksleute, mit vorzüglicher Hinsicht auf die Baukunst und die damit verwandten Künste. 8. Aufl. 8. München, Finsterlin. 1 Thlr.

Müller, Fr., Die Künstler aller Zeiten und Völker. 15. u. 16. Lief. Gr. 8. Stuttgart, Ebner & Seubert. à 12 Ngr.

Nagler, G. K., Die Monogrammisten und diejenigen bekannten und unbekannten Künstler aller Schulen, welche sich zur Bezeichnung ihrer Werke eines figürlichen Zeichens etc. bedient haben. 11. u. 12. Heft. Gr. 8. München, Franz. 1⅔ Thlr.

Pyl, K. Th., Kunstwerke alter und neuer Zeit als Hülfsmittel für academ. Vorlesungen erworben, geordnet und beschrieben. Gr. 8. Greifswald, Koch. 24 Ngr.

Welske, A., Handbuch der Panotypisten. Gründliche Anweisung in der Anfertigung von Lichtbildern auf Wachstuch. Gr. 8. Leipzig, Abel. ⅔ Thlr.

IV. Auswahl der wichtigsten Erscheinungen des Auslandes.

Architecture civile et domestique au moyen-âge et à la renaissance. Dessinée, décrite et publiée par Aymar Verdier et F. Cattois. 2 Vol. Paris, 1858. 4. Mit Taf. 33⅓ Thlr.

Art Treasures, the, of the United Kingdom: illustrating Sculpture, the Ceramic, Metallic, Vitreous, Textile, and other Decorative Arts; with Essays, Historical

and Descriptive on the various Arts. By G. Scharf, J. C. Robinson, A. W. Franks, Digby Wyatt, Owen Jones and J. B. Waring. The Text interspersed with Wood Engravings produced under the Direction of J. B. Waring, and executed in Chromo-Lithography by F. Bedford. London, 1858. Fol. 134 Thlr. 12 Ngr.

Burger, W., Musées de la Hollande. Amsterdam et la Haye. Paris, 1858. 18. XVIII, 332 pp. 1⅙ Thlr.

Casterman's, Aug., Parallèle des Maisons de Bruxelles et des principales villes de la Belgique, construites depuis 1830 jusqu'à nos jours. (In 24 Lief.) II. Série. 1. Livr. Fol. Brüssel, Schnée, 1 Thlr.

Church Architecture Portfolio; or, Drawing Book of Gothic Architecture of the Periods of the 14., 15. and 16. Centuries, useful to Architects, Builders and Students, for their Designing from the original such chaste Examples of Ecclesiastical Architecture as are essential in drawing correctly from superior Models. 50 plates, consisting of Elevations, Plans, Sections and Details, engraved by J. Le Keux and others. London 1858. 4. 11⅓ Thlr.

Collection de dessins originaux de grands maîtres. Gravés en Fac-Simile par Alph. Leroy. 5 et 6 Livr. Fol. Paris, Bohnè & Schultz. à 4 Thlr.

Du Mège, A., Archéologie pyrénéenne; antiquités religieuses, historiques, militaires, artistiques, domestiques et sépulcrales, d'une portion de la Narbonnaise et de l'Aquitaine, nommée plus tard Novempopulanie, au Monuments authentiques de l'histoire du sud-ouest de la France, depuis les plus anciennes époques jusqu'au commencement du treizième siècle. Tome I. Première partie. Prolégomènes. In-8. CLXXVI—108 p. Toulouse, Delboy.

Prisse d'Avennes. Histoire de l'Art égyptien d'après les monuments depuis les temps les plus reculés jusqu'a la domination romaine. Ouvrage publié sous les auspices de S. Exc. M. Achille Fould, Ministre d'État. Atlas. Livr. 1—5 (19 Taf.). Fol. Paris, 1858. à 6⅔ Thlr.

Reynaud, Léonce, Traité d'Architecture, contenant des notions générales sur les principes de la construction et sur l'histoire de l'art. 2. partie. Edifices. 4. 632 pp. (Mit Atlas von 86 Taf. und 6 pp. Text.) Paris 1858. 25 Thlr.

Tambroni, G., Traité de la peinture de Cennino Cennini, mis en lumière pour la première fois. Traduit par Vet. Mottez. Lille, 1858. 8. XXVIII, 160 pp. 1 Thlr.

Vitraux, Les, de la cathédrale de Tournay, dessinés par J. B. Capronnier et mis sur pierre par J. de Keghel, avec un texte historique et descriptif par M. M. Descamps et Le Maistre d'Anstaing, (Mit 14 Taf.) Fol. 14 pp. Paris 1858.

Verantwortlicher Redacteur: **Dr. Robert Naumann.**
Verleger: **Rudolph Weigel.** — Druck von **J. B. Hirschfeld** in Leipzig.

Intelligenz-Blatt

zum

Archiv für die zeichnenden Künste.

№ 2. V. Jahrgang. **1859.**

☞ Sämmtliche in diesem Intelligenz-Blatte angezeigten Kunstblätter und Bücher sind durch jede Buch- und Kunsthandlung, in Leipzig durch **R. Weigel**, zu beziehen.

Neuigkeiten.

I. Einzelne Blätter, nach Malern und Zeichnern geordnet.

A. Kupferstiche.

Delaroche, Paul, pinx. Les Girondins. In Mezzotinto gestochen von Edouard Girardet. Qu. Imp. Fol. Paris, Goupil & Co. 21⅓ Thlr.

Federle, del. Panorama d'Interlaken. In Mezzotinto gest. von F. Salathé. Schm. qu. fol. Schloss Laufen, Bleuler. 2 Thlr.

——— Panorama du Lac des quatres Cantons. In Mezzotinto gest. von Himely. Schmal qu. fol. Schloss Laufen, Bleuler. 2 Thlr.

Fesca, del. et sc. Nürnberg von der Ostseite. Chin. Papier. Qu. fol. Nürnberg, Mayer's Kunstanst. 1 Thlr.

Keyser, N. de, pinx. Die Albanerin. Gestochen von Fr. Wagner. Fol. Nürnberg. Mayer's Kunstanst. 1⅓ Thlr.

Köhler, Chr., pinx. Julie (aus Romeo und Julia). Gestochen von J. Felsing. Fol. (Rheinisches Kunstvereinsbl.) Leipzig, Rud. Weigel. 6 Thlr.

Maar, J., del. Erinnerung an Nürnberg, mit Randansichten. Gest. v. A. Fesca. Chines. Pap. Fol. Nürnberg, Mayer's Kunstanstalt. 1 Thlr.

Meyerheim, F. E., pinx. Guten Morgen, lieber Vater. In Mezzotinto gestochen von H. Sagert. Fol. (Berliner Kunst-V.-Bl. für 1857. Leipzig, Rudolph Weigel. 4 Thlr.

Pesne, A., pinx. Friedrich der Grosse und seine Schwester Friederike Sophie Wilhelmine, Markgräfin von Bayreuth, als Kinder. Gest. von Ed. Eichens. Fol. Berlin, Gehr. Rocca. 3 Thlr.

Ribera, J., pinx. St. Maria von Egypten. Gestochen von G. Planer. Chines. Pap. Fol. Dresden, E. Arnold. 4 Thlr.

Schaal, A., pinx. Das Fischermädchen. In Mezzotinto gestochen von H. Dröhmer sen. Fol. Berlin, Deutsches Kunst-Institut. 2½ Thlr.

Schütz, Th., pinx. Die Abendglocke. Gestochen von A. Schultheiss. Fol. (Münchener Kunst-Vereinsbl. für 1858.) Leipzig, Rud. Weigel. 5 Thlr.

Walther, Ph., del. et sc. Das von Fugger'sche Haus in Nürnberg. — Das von Peller'sche Haus auf dem Egidien-Platze, erbaut Anno 1605. 2 Blatt. Gr. 4. Nürnberg, Mayer's Kunst-Anstalt. à 8 Ngr.

Weitsch, F. G., pinx. Alexander von Humboldt (von tropischer Vegetation umgeben, botanisirend). Kniestück. Gestochen von J. J. Freidhof. 1808. (Neue Ausgabe einer alten Platte.) Chines. Papier. Fol. Berlin, Schröder's Verlag. 3 Thlr.

B. Lithographien.

Achenbach, O., pinx. et lith. Molo von Neapel. Farbendr. Qu. fol. Düsseldorf, Elkan, Bäumer & Co. 3 Thlr.

Bernatz, J. M., del. Ansicht von Jerusalem mit dem Oelberge. Lithogr. von Emminger. Farbendruck. Qu. fol. Berlin, Voss. 2 Thlr.

Clasen, Carl, del. Das Gebet des Herrn (Vater Unser). Lith. von R. Reiss. In Ton- und Farbendruck. Fol. Lahr, Schauenburg & Co. 1⅔ Thlr.

Domschke, pinx. Ein Missverständniss. Lithogr. in Farbendruck. Qu. fol. Berlin, Reichardt & Co. 1½ Thlr.

Dubufe, pinx. Das Scherflein der Witwe. — Das Wort der Grossmutter. 2 Bl. Lith. von Benseler. Fol. Berlin, J. Rocca. à 1½ Thlr.

Elssner, G., del. et lith. Wahre Abbildung der schmerzhaften und wunderthätigen Mutter Gottes zu Maria-Schein. In Farbendr. Fol. Löbau, Elssner. 20 Ngr.

Fischbach jr., pinx. Die erste Communion. Lith. von J. Bauer. Qu. fol. Wien, Paterno. 2 Thlr.

Freund, H., pinx. Ragnarok, Frise i Relief. Gez. u. lithogr. von H. Olrik. 6 Bl. in gr. qu. fol. Med Forklaring af Prof. N. Hayen. (Kopenhagener Kunstverein für das Jahr 1857.) Leipzig, Rud. Weigel. 6 Thlr.

Hamman, pinx. Mozart in Wien, seine Oper „Don Juan" vortragend. Lithogr. von Louis. Chin. Papier. Kl. qu. fol. Berlin, Krebs. 20 Ngr.

Hansen, Const., pinx. Egers gildet. Lithogr. Chin. Papier. Gr. qu. fol. Kopenhagen, Gad. 1¾ Thlr.

Jacobs, E., pinx. Luther auf dem Reichstage zu Worms. Lith. von C. Clander. Kleine Ausgabe. Qu. fol. Cassel, Fischer. 4 Thlr.

Kretzschmer, W., del. Ansicht von Hannover vom Lindener Berge aus gesehen. Lith. in Tondruck. Qu. fol. Hannover, Oppermann. 1⅓ Thlr.

Leonhardy, E., del. et lith. Das erste Bad. In Tondruck. Qu. fol. Lahr, Schauenburg & Co. 1 Thlr.

——————— Idyllen. Sechs landschaftl. Compositionen mit der Feder auf Stein gezeichnet. In Tondruck. Qu. fol. Lahr, Schauenburg & Co. à 10 Ngr. — Compl. in Umschlag 1½ Thlr.

Lindemann-Frommel's Skizzen und Bilder aus Potsdam und der Umgegend. 1—4. Heft. In Tondruck. Fol. Berlin, Sachse & Co. à Heft 4 Thlr. Einzelne Blätter ¾ Thlr.

Murillo, pinx. Mater Dolorosa. Lithogr. von W. Pfaff. Chin. Pap. Gr. fol. Cassel, Fischer. 2 Thlr.

Muttenthaler, del. et lith. Trachten des bayrischen Hochlandes. 24 Blatt. Gr. 4. München, Ravizza. Col. 6 Thlr.

Neelmeyer, L., del. Ansichten aus Tyrol. 7 Blatt. Lith. von Lütke. Tondruck. Qu. fol. Botzen, Thuille. à 28 Ngr.

Oër, Th. van, pinx. Die Kaiserin Maria Theresia betend am Grabe ihres Gemahls in der Kapuziner-Gruft zu Wien. Lith. von E. Fischer. Chines. Papier. Fol. Dresden, Kuntze's Verlag. 3½ Thlr.

Recblin, pinx. Der Ausmarsch. (Ein Husar nimmt Abschied vom Liebchen.) Lithogr. in Farbendr. Fol. Berlin, Reichardt & Co. 1½ Thlr.

Rörbye, M., pinx. Auslugende Lootsen. Lith. von J. W. Tegner. Chines. Papier. Qu. fol. (Kopenhagener Kunstverein f. d. J. 1858.) Leipzig, Rud. Weigel. 3 Thlr.

Rustige, Prof., pinx. Les Empereurs à Stuttgart. Premier rencontre à la Villa de Son Altesse de Prince-Royal de Württemberg, le 26. Septembre 1857. Lith. von A. Woelffle. Chines. Papier. Qu. fol. Stuttgart, Müller's Kunstverlag. 4⅔ Thlr.

Schams, Fr., pinx. Die Karlsschüler. Schiller, sein Trauerspiel „Die Räuber" vorlesend, 1775. Lithogr. von J. Bauer. Qu. fol. Wien, Paterno. 3 Thlr.

Schulz, Carl, pinx. Friedrich II. bei Hohenfriedberg (Schlacht-Scene). Lith. von Chevalier. Qu. fol. Berlin, Sachse & Co. 3 Thlr.

Süs, G., del. et lith. Gedenkblatt der St. Martinskirche in Bilk bei Düsseldorf. In Farbendruck. Fol. Lahr, Schauenburg & Co. 1 Thlr.

Wegener, J. F. W., pinx. Jagdfrühstück im Lastauer Grunde bei Colditz. Lith. von Zöllner u. Arldt. Gr. qu. fol. Dresden, Meysel. 2 Thlr.

C. Holzschnitte.

Dürer, Alb., pinx. Die Auferstehung des Herrn. Gezeichnet von C. Andreä und in Holz geschnitten von A. Gaber. In Tondruck. Gr. Imp. fol. Hamburg, Agentur d. rauhen H. 1 Thlr.

Schoen, pinx. Die Anbetung der Weisen. Gezeichnet von C. Andreä und in Holz geschnitten von A. Gaber. In Tondruck. Gr. Imp. fol. Hamburg, Agentur des rauhen Hauses. 1 Thlr.

D. Photographien.

Flüggen Album. Eine Reihenfolge von dessen sämmtlichen Werken. Nach den Originalgemälden und unter Leitung des Künstlers photographirt von J. Albert. 1. u. 2. Heft. Kl. qu. fol. München, Hobe & Brugger. à 4⅔ Thlr. — Einzelne Blätter 1½ Thlr.

Meyerheim-Album, mit Gedichten von Moritz Meyer. Enthaltend 10 Bl. Photographien, als: Der Strick-Unterricht, Kirchgang, Morgenstunde, Mutterschmerz, Heimkehr vom Felde, Familienglück etc. Gr. 4. Berlin, Schauer. Eleg. geb. 8 Thlr.

II. Bücher mit künstlerischer Ausstattung.

A. Illustrirte Werke, Albums etc.

Album der königlichen Residenzstadt Hannover, enth. 30 Bl. Ansichten, gezeichn. von W. Kretschmer, lith. von Arnz & Co. Tondruck. Gr. qu. fol. Hannover, Oppermann. 9 Thlr.

———— malerisch-historisches, von Mähren und Schlesien. II. Serie. 1. u. 2. Lief. Gezeich. von Kaliwoda u. A. Haun. Lithogr. von A. Haun. Qu. fol. Olmütz, Hölzel. à 1⅙ Thlr.

Album der obererzgebirgischen Staats-Eisenbahn. Malerische Ansichten von der obererzgebirgischen Staats-Eisenbahn und in deren Nähe. Nach der Natur gezeichnet von Carl Mittentzwey. Auf Stein übertragen von Woldemar Rau. Zwölf Lithographien. 1 Lief. mit 3 Blatt in Tondruck. Qu. 4. Zwickau, Richter. 20 Ngr.

Alterthümer und Denkwürdigkeiten Böhmens. Mit Zeichnungen von Josef Hellich und Wilh. Kandler. Beschrieben von Ferd. B. Mikowec. 2. u. 3. Lief. Qu. 4. Prag, Kober & Markgraf. à 12 Ngr.

Andacht des heiligen Kreuzweges. Mit Zeichnungen in Holzschnitt von Carl Andreä. 16. Dresden, Gaber & Richter. 6 Ngr.

Aquarellen Düsseldorfer Künstler. 16. Heft. (enth.: Die Zigeuner von A. Dieffenbach. Das Mittagsmahl von Kindler. Der schlesische Zecher von Thiele. Unter den Brombeeren von Chr. Schlesinger.) Farbendruck. Kl. qu. fol. Düsseldorf, Arnz & Co. 1½ Thlr.

Bilder der Heiligen. Von J. Fay. 10. Lief. enth.: St. Gregorius. St. Hieronymus. St. Augustinus. St. Ambrosius. 11. Lief.: St. Christophorus. St. Caecilie. St. Vinzens. St. Anna. In Farbendruck. Fol. Düsseldorf, Elkan, Baeumer & Co. à Lief. 1⅔ Thlr. à Bl. 12½ Ngr.

Bilder-Atlas zum Studium der Weltgeschichte in hundert grossen Tafeln. Nach berühmten Kunstwerken alter und neuer Zeit. Gezeichnet und herausgegeben von Ludw. Weisser. Mit erklär. Texte von Dr. Heinr. Merz. 11—14. Lief. Fol. Stuttgart, Nitzschke's Verlag. à 21 Ngr.

Bilder-Brevier der Dresdner Gallerie von Julius Hübner. Mit Original-Radirungen von H. Bürkner u. A. 2. Folge. (27 Bl. mit Text.) 8. Dresden, Kuntze's Verlag. Eleg. geb. 3½ Thlr.

Bilder-Hefte zur Geschichte des Bücherhandels und der mit demselben verwandten Künste und Gewerbe. Herausgeg. von Heinr. Lempertz. 7. Jahrg. 1859. (Enth. 5 lithogr. Bl. mit beigedrucktem Text: 1) David Sartorius (Schneider), Buchdrucker zu Ingolstadt im 16. Jahrh. 2) Die berühmte Buchdruckerfamilie Stephanus (Estienne) zu Paris und Genf. 3) Die Wittenberger Buchdrucker zur Zeit Luthers. 4) Bibliothekzeichen; viertes Blatt. 5) Merkwürdige geprägte Einbände des 15. und 16. Jahrhunderts.) Fol. Cöln, Heberle. 1⅗ Thlr.

Bülau, Dr. F. Die deutsche Geschichte in Bildern, nach Originalzeichnungen deutscher Künstler, mit erklärendem Texte. II. Band. 10. u. 11. Lief. Qu. 4. Dresden, Meinhold & Söhne. à 7½ Ngr.

Compositionen, landschaftliche, Berliner Künstler. 1. Heft enth.: 1) Hünengrab von W. Riefstahl. 2) Das Grab des Virgil von C. Graeb. 3) Vor dem Gewitter von A. Haun. 4) Schloss im Walde von W. Riefstahl. 5) Abend auf dem Mönchsberge bei Salzburg von A. Haun. 6) Der Felsen von Etretat von Ch. Hoguet. Orig.-Lithographien. Kl. fol. Breslau, Trewendt. 1⅓ Thlr. — Einzelne Blätter 10 Ngr.

Diezmann, Aug. Weimar-Album. Blätter der Erinnerung an Carl August und seinen Musenhof. Eine geschichtliche Schilderung. 3—5. Lief. (Jedes mit 3 Stahlstichen.) Kl. fol. Leipzig, Voigt & Günther. à 10 Ngr.

Dürer-Album, **Albrecht.** Eine Sammlung der schönsten Dürer'schen Holzschn. nach den von dem Künstler gefertigten Originalen in gleicher Grösse auf's Neue in Holz geschnitten unter Mitwirkung und Aufsicht von Dir. W. v. Kaulbach und A. Kreling. 7. u. 8. Lief. Fol. Nürnberg, Zeiser. 1⅓ Thlr. — Chin. Pap. 2⅓ Thlr.

Egypte. Scènes de voyage en Orient. Dessinées d'après nature par Louis Libay. Lithogr. von R. Alt, F. Kayser, J. Novopacky & A. Schön. 1—10. Lief. (enth. 40 Bl. in Ton- und Farbendruck.) Gr. fol. Wien, Gerold's Sohn. In Mappe 82 Thlr.

Ehrenhalle, deutsche. Die grossen Männer des deutschen Volkes in ihren Denkmalen mit geschichtlichen Erläuterungen von Dr. W. Buchner. 3. u. 4. Lief. Gr. 8. Darmstadt, Beyerle. 20 Ngr.

Förster, Ernst, Denkmale deutscher Baukunst, Bildnerei und Malerei von Einführung des Christenthums bis auf die neueste Zeit. 105—121. Lief. Gr. 4. Leipzig, T. O. Weigel. à 20 Ngr.

——————— Denkmale deutscher Bildnerei und Malerei von Einführung des Christenthums bis auf die neueste Zeit. 26—35. Lief. Gr. 4. Leipzig, T. O. Weigel. à 20 Ngr.

Fresken, die, der neuen Trinkhalle zu Baden. Gemalt von J. Götzenberger. 14 Blatt in Stahl gest. von Ed. Wagner. Erläutert von Otto Moser. 8. Darmstadt, Lange. 1⅓ Thlr.

Galerie, die, des Palais Royal in Paris nach den darin befindlichen Bildern aus verschiedenen Schulen, gest. von J. Couché u. M. Neue Ausgabe mit neuem Text von H. Heims. 3—12. Lief. Gr. 4. Stuttgart, Ebner'sche Kunsthandl. à Lief. 28 Ngr.

Handzeichnungen berühmter Meister aus der Weigel'schen Kunstsammlung, in treuen, in Kupfer gestochenen Nachbildungen herausg. vom Besitzer derselben. 9. Heft. (Enth.: No. 25 Victoria, von G. Pippi, gen. Giulio Romano. N. 26 Hercules, von M. A. Buonarroti. N. 27 Landschaft, von Gasp. Dughet, gen. Poussin.) Fol. Leipzig, Rud. Weigel. 4 Thlr.

Kaiser-Album, das. Viribus unitis. Herausgeg. von der Mechitharisten-Congregation. Mit 20 Holzschnitten auf chin. Papier, gezeichnet von P. J. N. Geiger, geschnitten von Ed. Kretzschmar, Pannemaker und W. Brown, nebst 248 Seiten Text in verschiedenen Sprachen und Mundarten. Fol. Wien, Mechith.-Congr.-Buchh. 20 Thlr. — Die Holzschn. apart 13⅓ Thlr.

Kotschy, Dr. **Th.** Die Eichen Europa's und des Orients. Gesammelt, zum Theil neu entdeckt und mit Hinweisung auf ihre Culturfähigkeit für Mittel-

Europa etc. beschrieben. 2. u. 3. Lief. mit 10 chromolith. Bl., gez. von Oberer. Fol. Olmütz, Hölzel. à 4 Thlr. — Pracht-Ausg. à 5 Thlr.

Künstler-Album, Wiener. 4—6. Lief. (Enth.: Das Vajolettgebirge im Val di Fassa in Süd-Tyrol, gemalt und lith. von Gottfr. Seelos. Orest von C. Rahl, gest. von J. Lechleitner. — Ideale Landschaft von Ed. von Wörndle, radirt von Laurenz Schön. Chrimhilde ihren Traum erzählend, von Ferd. Schubert, lith. von Fr. Leybold — Parthie vom Zeller-See. Orig.-Radirung von Jos. Brunner. Lagernde Zigeuner, gem. und lith. von Aloys Schönn. Fol. u. qu. fol. Wien, Artaria & Co. à Lief. 1 Thlr.

Original-Ansichten der historisch merkwürdigsten Städte in Deutschland, ihrer wichtigsten Dome, Kirchen und sonstigen Baudenkmäler. Herausgegeben von Ludwig und Jul. Lange. 264—281. Lief. Gr. 4. Darmstadt, Lange. à Lief. 10 Ngr.

Reise des Grafen Emanuel Andräsy in Ostindien, Ceylon, Java, China und Bengalen. Aus dem Ungarischen übersetzt. Mit Holzschnitten und 16 col. Gemälden, nach den Orig.-Skizzen in lith. Farbendruck ausgeführt. Gr. fol. Pesth, Geibel. Eleg. geb. 30 Thlr.

Reutern, Gerhard v. Bilder aus dem Hessischen Volksleben. Lith. v. G. Koch. 4. Heft. (Enth.: Der Brautführer. Das Abendmahl. Am Feiertage.) Fol. Cassel, Scheel. 2 Thlr.

Rhein, der. Kunstdenkmale und Landschaft. Malerische Ansichten, nach der Natur gez. u. in Farben lithogr. von Fourmois, Lauters u. Stroobant. Mit einem beschr. Texte von Levin Schücking. 1—4. Lief. (mit 8 lith. Bl. in Farbendr.) Kl. fol. Brüssel, Muquardt. à 1 Thlr.

Widnmann, Max. Umrisse zu Homer's Odyssee. Gest. v. Petzsch, Schütz u. Walde. 1 Heft (mit 6 Blatt). Qu. fol. München, Mey & Widmeyer. 1 Thlr. 24 Ngr.

Zuchthühner, die. Mit 20 lith. colorirten Abbildungen und einer Titelvignette nach der Natur von E. Hasse. 3. Aufl. 8. Dresden, Kuntze's Verl. 1 Thlr.

B. Architectur, Baukunst, Sculptur, Plastik, Costüme, Ornamentik, Archäologie, Numismatik etc.

Baudenkmäler, die mittelalterlichen, Niedersachsens. Herausgeg. von dem Architekten- und Ingenieur-Verein für das Königreich Hannover. 4. Heft. Gr. 4. Hannover, Rümpler. 1⅓ Thlr.

Beiträge zur Förderung der Kunst in den Gewerken. Herausgeg. von dem Architekten- und Ingenieur-Verein für das Königreich Hannover. I. Band. 2. Heft. Gr. 4. Hannover, Rümpler. 1 Thlr.

Bock, Fr. Das heilige Köln. Beschreibung der mittelalterlichen Kunstschätze in seinen Kirchen und Sakristeien. 1. Lief. (mit 13 Lith. in Tondr.) 4. Leipzig, T. O. Weigel. 3 Thlr.

——— Der Musterzeichner des Mittelalters. Anleitende Studienblätter für Gewerb- und Webeschulen, für Ornamentzeichner, Paramenten-, Teppich- und Tapetenfabrikanten. Nach alten Originalstoffen eigener Sammlung. 1. Lief. Fol. Leipzig, T. O. Weigel. 2⅔ Thlr.

Degen, Ludw. Münchner architektonisches Album. Eine Sammlung theils ausgeführter, theils zur Ausführung bestimmter Entwürfe aus dem Gebiete der bür-

gerlichen Architektur etc., mit Beiträgen von Oberbaurath von Voit, Baurath E. Rübner, G. Neureuther, Prof. Gottgetreu, Architekt Berger, Zenetti u. m. A. 1. u. 2. Heft. Fol. München, Ravizza. à 1 Thlr.

Förster, Ernst, Denkmale deutscher Baukunst von Einführung des Christenthums bis auf die neueste Zeit. 26—35. Lief. Gr. 4. Leipzig, T. O. Weigel. à 20 Ngr.

Gailhabaud, Jul. Die Baukunst des fünften bis sechszehnten Jahrhunderts und die davon abhängigen Künste. 36—47. Lief. Gr. 4. Leipzig, T. O. Weigel. à 16 Ngr.

Gewerbe-Kunstblatt, Oesterreichisches. Herausgeg. vom niederösterreichischen Gewerbeverein. 4. Jahrg. 1. u. 2. Heft (enth. 9 lith. Bl., theilweise in Farbendruck). Fol. Wien, Paterno. à 1⅓ Thlr.

Graef, August, Ornamentik der Industrie für Künstler und Handwerker. Eine reiche Auswahl der verschiedenen Verzierungen und ornamentirten Gegenstände aus dem Gebiete der Industrie, in natürlicher Grösse, vorzüglich geeignet als Vorlagen höherer Zeichen- und Fortbildungsschulen des Gewerbestandes. 1. Lief. Qu. fol. Berlin, Grieben. 1½ Thlr.

Hübsch, Dr., Baudirector. Die altchristlichen Kirchen nach den Baudenkmalen und älteren Beschreibungen, und der Einfluss des altchristlichen Baustyls auf den Kirchenbau aller späteren Perioden. Dargestellt und herausgegeben. 1—3. Lief. Gr. fol. Carlsruhe, Veith. à 3 Thlr. 13 Ngr.

Lohde, L., Prof. Der Dom von Parenzo. Ein Beitrag zur Kenntniss und Geschichte altgriechischer Kunst. Mit 6 Kupferstichen. Fol. Berlin, Ernst & Korn. 2 Thlr.

Runge, L. Beiträge zur Kenntniss der Backstein-Architectur Italiens. Nach seinen Reiseskizzen herausgegeben. Wohlf. Ausg. 1. Lief. Fol. Berlin, Heymann. 1⅓ Thlr.

Statz, V., G. Ungewitter u. **A. Reichensperger.** Gothisches Musterbuch. 11. u. 12. Lief. Fol. Leipzig, T. O. Weigel. à 2 Thlr.

Titz, E. Entwürfe zu ausgeführten öffentlichen und Privatgebäuden. Enthaltend städtische und ländliche Wohngebäude, Hôtels, Villen, Theater, öffentliche Vergnügungslocale u. s. w. in Grundrissen, Profilen, Façaden und Details für Architekten etc. Gezeichnet und herausgeg. vom Architekt Kaemmerling. 1. Heft: Das Hôtel d'Angleterre in Berlin. Fol. Berlin, Nicolai'sche Verl.-B. 2 Thlr.

Ungewitter, G. Lehrbuch der gothischen Construction. 1. Lief. (nebst Atlas mit 12 lith. Taf. in gr. 4.) 8. Leipzig, T. O. Weigel. 3 Thlr.

Wagner, J. Magazin von Verzierungen für Künstler, Gewerbetreibende und Fabrikanten. 1. Heft. 2. Aufl. Qu. 4. Annaberg, Rudolph & Dieterici. 18 Ngr.

Zahn, Wilh. Die schönsten Ornamente und merkwürdigsten Gemälde aus Pompeji, Herculanum und Stabiae, nebst einigen Grundrissen und Ansichten. III. Folge. 9. Heft (mit 10 Lithogr., zum Theil in Farbendruck). Gr. fol. Berlin, D. Reimer. 8 Thlr.

III. Kunst-Litteratur.

Braun, Jul. Geschichte der Kunst in ihrem Entwickelungsgange durch alle Völker der alten Welt hindurch auf dem Boden der Ortskunde nachgewiesen

2. Band: Kleinasien und die hellenische Welt. 8. Wiesbaden, Kreidel & Niedner. 3½ Thlr.

Braun, J. W. J. Raffael's Disputa. Mit 1 Kupfertafel. 8. Düsseldorf, Jul. Buddeus. 1 Thlr.

Grosse, Jul. Die deutsche allgemeine und historische Kunstausstellung zu München im Jahre 1856. Studien zur Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts. 8. München, Lentner. 27 Ngr.

IV. Auswahl der wichtigsten Erscheinungen des Auslandes.

Bremond, Alph. Histoire de l'exposition des beaux-arts et de l'industrie de Toulouse en 1858, plus particulièrement l'histoire de l'industrie toulousaine. 12. Toulouse 1858. 25 Ngr.

Cluysenaar, J. P. Maisons de Campagne, Chateaux, Fermes, Maisons de Jardinier, Garde-Chasse et d'Ouvriers etc., exécutés en Belgique. (In 10 Lief.) 8. Livr. en 5 feuilles (in Farbendruck). Gr. 4. Brüssel, van der Kolk. à Livr. 1⅓ Thlr.

Galleria di Torino, la reale. Illustrata di Roberto d'Azeglio. Fasc. 37. (Mit 4 Kupfertafeln.) Fol. München, Franz. 4 Thlr.

Gruyer, F. A. Essai sur les fresques de Raphaël au Vatican. 2. partie. Loges. 8. Paris. 2 Thlr.

Johnson, J. Reliques of Ancient English Architecture. Fol. London, 1858. 12⅔ Thlr.

O'Neill. — Illustrations of the most Interesting of the Sculptured Crosses of Ancient Ireland. Drawn to scale and lithographed by H. O'Neill. Mit 36 Taf. Fol. London 1857. 35 Thlr.

L'Oeuvre de Pierre-Paul Rubens, gravé au burin par les anciens Maîtres Flamands et reproduit par la Photographie, réuni et publié par Charles Muquardt. II. Volume. Allégories Sacrées, Vierges, Saints et Martyrs. Photographiés par M. B. Leba et accompagnées d'un Texte explicatif par M. E. Fétis. 1. Liv. (cont. La Vierge et l'enfant gravé par Snyers, La saint famille gravé par S. Bolswert.) Fol. Brüssel, Muquardt. 2⅔ Thlr.

Saint-Georges, H. de. Notice historique sur le musée de peinture de Nantes, d'après les documents officiels et inédits. 18. Nantes 1858. 20 Ngr.

Sutter, D. Philosophie des beaux-arts appliquée à la peinture, contenant: l'esthétique, ses applications, la loi des opposants harmonieux aérienne et la manière de peindre des anciens vénitiens. 8. Paris. 2⅓ Thlr.

Ulrich, J. La Suisse, Souvenir d'un paysagiste. Gravé par Huber. 1. Livr. contenant 5 grandes planches gravées sur acier et 5 feuilles de texte illustrées de nombreuses vignettes. Fol. Zürich, H. Füssli & Co. 1 Thlr. 26 Ngr.

Waring, J. B. The Arts connected with Architecture: being Examples of Stained Glass, Fresco Ornaments, Marble, and Enamel Inlay. Fol. London 1858. 50⅔ Thlr.

Verantwortlicher Redacteur: **Dr. Robert Naumann.**
Verleger: **Rudolph Weigel.** — Druck von **J. B. Hirschfeld** in Leipzig.

Intelligenz-Blatt

zum

Archiv für die zeichnenden Künste.

№ 3 u. 4. V. Jahrgang. 1859.

☞ Sämmtliche in diesem Intelligenz-Blatte angezeigten Kunstblätter und Bücher sind durch jede Buch- und Kunsthandlung, in Leipzig durch R. Weigel, zu beziehen.

Neuigkeiten.

I. Einzelne Blätter, nach Malern und Zeichnern geordnet.

A. Kupferstiche.

Bendemann, E., pinx. Joh. Gottl. v. Quandt, Portrait mit Facsimile, gest. von W. Overbeck. Fol. Dresden, Arnold. 20 Ngr.

Correggio, pinx. Jupiter und Io, in Mezzotinto gest. von P. Dröhmer. Kl. Fol. Berlin, Nicolai'sche Verl.-B. Chines. Pap. 1 Thlr.

Deger, Prof. F., pinx. Ave Maria gratia plena, gest. von R. Stang. Gr. fol. Leipzig, R. Weigel (in Commission). 6 Thlr.

Dubufe, É., pinx. Le congrès de Paris, 30. Mars 1856, gest. von Aug. Blanchard. Qu. Imp.-Fol. Paris, Goupil & Co. 80 Frcs.

Eberle, R., pinx. Schaafheerde im Gebirge, von einem Raubvogel angefallen; gest. von F. Würthle. Mezzotinto. (Rhein. Kunstvereins-Blatt.) Gr. fol. Leipzig, R. Weigel. 3 Thlr.

Menzel, A., pinx. Friedrich der Grosse bei der Huldigung der Stände Schlesiens am 7. Nov. 1741, gest. von P. S. Habelmann. Mezzotinto. Qu. roy. fol. nebst Erklärungsblatt. Breslau, Karsch. 6 Thlr.

Overbeck, F., pinx. Hagar und Ismael und Salomons Urtheil. 2 Bl., gest. von F. Ludy. Gr. qu.-fol. Regensburg, Manz. à 3 Thlr.

——— pinx. Moses und die Tochter des Jairus. 2 Bl., gest. von J. Ernst. Gr. qu.-fol. Ebend. à 2 Thlr. 12 Ngr.

Rafael, pinx. La Transfiguration, gest. von Theod. Jordan. Imp.-fol. Leipzig, Haessel. Chines. Papier. 50 Thlr.

Rafael, pinx. La vierge au linge, gest. von Fr. Weber. Roy.-fol. Frankfurt a. M., Dondorf. 8 Thlr. 17 Ngr.

Vautier, pinx. Spinnendes Mädchen, gest. von F. A. Andorff. Mezzotinto. (Preuss. Kunstv.-Bl.) Gr. fol. Leipzig, R. Weigel. 4 Thlr.

Sichling, sculp. Portrait von J. D. Passavant nach J. H. Hoch 4. Leipzig, R. Weigel. 15 Ngr.

B. Lithographien.

Dell' Acqua, C., pinx. Misère et arrogance, gez. von T. Voncken. Chromolith. von Simonau u. Toovey. Fol. Brüssel, van der Kolk. 1 Thlr. 18 Ngr.

Gauermann, F., pinx. Alpenscene. Oeldruck (Chromolith.) von Storch und Kramer. Fol. Wien, Neumann. 3½ Thlr.

Kaiser, E., pinx. u. lith. Benedek in der Schlacht am Mincio, sein Regiment zum Sturme anfeuernd. Gr. fol. Wien, Stammler u. Karlstein. 2 Thlr. 20 Ngr.

Kaiser, F., pinx. Blücher in der Schlacht bei Belle-Alliance, lithogr. von Chevalier. Tondruck. Qu. fol. Berlin, Sachse & Co. 3 Thlr.

Koopmann, J. H., pinx. Weihnachtslied und Abendlied. 2 Bl., lith. von S. Maier. Gr. fol. Carlsruhe, Velten. à 1 Thlr. 6 Ngr.

Oër, Th. v., pinx. Die erste Vorlesung der Räuber von Schiller, lithogr. von M. Golde. Kleine Ausgabe. Qu. fol. Dresden, Kuntze. 2 Thlr.

——— pinx. Friedrich der Grosse in Rheinsberg, Wasserfahrt, lithogr. von C. Hahn. (Sächs. Kunstv.-Bl.) Gr. qu. fol. Leipzig, R. Weigel. 4 Thlr.

Pape, E., pinx. Am Genfer See. Chromolith. Oeldruck von Storch u. Kramer. Qu. fol. Berlin, Storch & Kramer. 3 Thlr.

Richter, Lud., pinx. Kinder-Symphonie, lith. von A. Karst. Tondruck. Qu. fol. Dresden, Gaber & Richter. Chines. Pap. 1 Thlr.

C. Holzschnitte.

Oër, Th. v., Weimars Musenhof. Zur hundertjährigen Geburtsfeier Schillers. Holzschnitt von F. Reusche. Tondruck. Qu. fol. Dresden, Meinhold & S. 7½ Ngr.

Schoen, M., pinx. Die Kreuzigung; Ev. Joh. 19, 30. gez. von C. Andreae, in Holz geschn. von A. Gaber. Tondr. Imp. fol. Horn, Agentur d. rauhen Hauses. 1 Thlr.

D. Photographien.

Bendemann, E., pinx. 10 Portraitköpfe, R. Schumann, Clara Schumann, J. G. v. Quandt, L. Richter, C. Peschel, E. Rietschel, J. Hübner, A. Ehrhardt, H. Bürkner, Dr. Carus. Photogr. nach Kohlenzeichnungen. Dresden, E. Arnold. à 1 Thlr. 5 Ngr.

Dannecker, H., sculp. Schillerbüste, photogr. von Schauer. Fol. Berlin, Schröder's Verl. 1 Thlr.

Mohr, C., sc. Marsilius und Marcus Agrippa; Schildhalle d. köln. Wappens am Kauf- und Tanzhaus Gürzenich, photogr. von J. J. Burbach. 2 Bl. Hoch 4. Cöln, Eisen's Verlag. à 20 Ngr.

II. Bildwerke und Bücher mit künstlerischer Ausstattung.

A. Maler- und Zeichnungswerke, illustrirte Bücher, Albums etc.

Album, malerisch-historisches, von Mähren und Schlesien. II. Serie. 3. Lief. (3 Bl.) Gez. u. lithogr. von A. Haun. Qu. fol. Olmütz, Hölzel à 1⅓ Thlr.

Album, malerisch-historisches, vom Königreich Böhmen. Lithogr. von A. Haun. 13.—14. Lief. mit 6 Lith. Qu. fol. Olmütz, Hölzel. à 1½ Thlr.

——————— aus Auers Faust. 12 Stahlst. Fol. Leipzig, Friedlein. 1½ Thlr.

Argo. Album für Kunst und Dichtung. Holzschn. von J. Eggers, Th. Hosemann u. B. v. Lepel. 18 Lithographien, theilweise in Farbendruck. Gr. 4. Breslau, Trewendt. 5⅓ Thlr.

Belvedere oder die Gallerien von Wien. Stahlstichsammlung der vorzüglichsten Gemälde nebst Text von A. Görling. 22—25. Heft. Gr. 4. Leipzig, Payne. à ⅓ Thlr.

Bendemann, E., pinx. Die Gesetzgeber und Könige im k. Thronsaale zu Dresden, gest. von E. Goldfriedrich. II. Heft. 1. Abth. (5 Bl.) Fol. Dresden, Kuntze. Chines. Pap. 1 Thlr. 25 Ngr.

Bilder aus Westphalen, gez. von W. Riefstahl, chromolith. von W. Korn. Mit Titel von Prof. C. Scheuren und Text von L. Schücking. 1. Lief. 3 Bl. Gr. fol. Elberfeld, Friederichs. 3 Thlr.

Bilder-Welt, die. I. Abth.: Portrait-Gallerie. 2. Bd. 17. u. 18. Lief. in Holzschnitten. Gr. fol. Leipzig, Weber. à Lief. ⅙ Thlr.

Bildnisse berühmter Deutschen. 8. Lief. 1. Imm. Kant. gest. von J. L. Raab; 2. B. G. Niebuhr, gest. von L. Sichling; 3. F. Rückert, gest. von A. Schultheiss. Fol. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 1½ Thlr. Einzelne Bl. 22½ Ngr.

Carstens, Asm., Zeichnungen, in Umrissen gest. und herausg. von W. Müller, mit Erläuterungen von C. Schuchardt. 9. Heft. 3 Bl. Qu. fol. Leipzig, R. Weigel. 20 Ngr.

Diezmann, A. Weimar-Album. Blätter der Erinnerung an Karl August und seinen Musenhof. 14—22. Lief. mit Stahlstichen. Hoch 4. Leipzig, Voigt & Günther. à ⅓ Thlr. Prachtausg. à ⅔ Thlr.

Dürer-Album. Eine Sammlung der schönsten Dürer'schen Holzschnitte. Auf's Neue in Holz geschn. unter Mitwirkung von W. v. Kaulbach und A. Kreling. 9—10. Lief. Gr. fol. Nürnberg, Zeiser. à 1 Thlr. 6 Ngr.

Dürer, Albrecht. Kleine Passion. Getreu in Holz nachgeschnitten von C. Deis. 6 Liefgen. à 6 Bl. Gr. 4. Stuttgart, Schweizerbart. à Lief. 20 Ngr.

Eberhard, G. Hannchen und die Küchlein. Mit 16 Chromolith. von G. Süs. 17. Aufl. 4. Essen, Seemann. geb. 3 Thlr.

Ehrenhalle, deutsche. Die grossen Männer des deutschen Volkes in ihren Denkmalen. 6. Lief. (mit 2 Stahlst.) gr. 8. Darmstadt, Köhler. 10 Ngr. Prachtausg. in 4. 20 Ngr.

Erinnerung an Sanssouci. 3. Heft (Schluss). 4 Bl. nach H. Krämer chromolith. von Storch & Kramer. Kl. qu. fol. Berlin, Storch & Kramer. 5 Thlr. Einzelne Bl. 1½ Thlr.

Fest-Album in Photographien. Herausg. von C. v. Bouell. 9 Bl. nach klassischen Kupferstichen mit Angabe der Stecher. Kl. fol. Basel, Fischer & Co. 6 Thlr. 20 Ngr.

Förster, E. Leben und Werke des Fra Giovanni Angelico da Fiesole. Eine Monographie. Mit Titelk. Gr. 8. Regensburg, Manz. 24 Ngr.

——————— Dasselbe. Mit 22 Abbildungen auf 13 Taf. Fol. und 6 Tafeln Roy fol. nach Fiesole, gest. von H. Walde, R. Petsch, J. Burger u. A. Gr. fol. Ebend. 16 Thlr.

Galerie, die, des Palais Royel in Paris. Neue Ausgabe mit Text von H. Heims. 14—16. Lief. Fol. Stuttgart, Ebner. à 28 Ngr.

Gemälde-Gallerie, die Dresdner. Originalradirungen von Prof. H. Bürkner u. A. 1. Sammlung 25 Bl. 4. Dresden, Kuntze. 3 Thlr. Einzelne Bl. 7½ Ngr.

Genrebilder, (Album à l'aquarelle.) No. 25—32. Oeldruck von Storch & Kramer. 4. Berlin, Storch & Kramer. à 15 Ngr.

Geschichte, die deutsche, in Bildern nach Originalzeichnungen deutscher Künstler. Mit Text von Dr. F. Büleu. 2. Bd. 12. Lief. und 3. Bd. 13. Lief. à 4 Bl. Holzschnitte. Qu. 4. Dresden, Meinhold & S. à 7½ Ngr.

Handzeichnungen berühmter Meister aus der R. Weigel'schen Kunstsammlung, herausg. in treuen in Kupfer gest. Nachbildungen von R. Weigel, gest. von Lödel. 10. Heft. 3 Bl. Gr. fol. Leipzig, R. Weigel. 4 Thlr.

Hess, P., Die Befreiung Griechenlands in 39 Bildern, lithogr. von H. Kohler und Atzinger. Tondruck. Fol. München, Kohler & Co. 27 Thlr. 14 Ngr.

Heuchler, E., Die Bergknappen in ihrem Berufs- und Familienleben bildlich dargestellt; Lithogr. von Karst. Mit Text. IV. Heft. 12 Tafeln. Qu. fol. Dresden, Kuntze. 1 Thlr. 15 Ngr.

Kaulbach's, W. v., Wandgemälde im Treppenhause des neuen Museums in Berlin. 5. Lief. Isis, gest. von H. Sachs, gr. fol. und die Hunnenschlacht, gest. von L. Jacoby. Qu. roy. fol. Berlin, Duncker. 14 Thlr. 20 Ngr.

König, G., Psalmenbilder. Psalm I, II, VIII u. XXII. 4 Bl. gest. von J. Thäter und H. Merz. Gr. qu. fol. Gotha, Besser. 3½ Thlr. Einzeln Bl. 1 Thlr.

Künstler-Album, Düsseldorfer. X. Jahrg., herausg. von Dr. W. Müller v. Königswinter. 26 Lithogr. u. Farbendr. 4. Düsseldorf, Levy Elkan, Bäumer & Co. 3¾ Thlr.

——————— neues Düsseldorfer, II. Jahrg., herausg. von Dr. Ellen. 23 Lith. und Farbendr. 4. Düsseldorf, lithogr. Kunstanstalt. 3¾ Thlr.

Kunst, deutsche, in Bild und Lied. Orig.-Beiträge deutscher Maler und Dichter. Herausg. von C. Rohrbach. 2. Jahrg. Mit Lithogr. und Farbendr. Gr. 4. Leipzig, Bach. 3⅔ Thlr.

Kunst, die, der Gegenwart. Darstellung hervorragender Werke der Architektur, Sculptur und Malerei der 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts. Qu. fol. Stuttgart, Ebner & Seubert. 4 Thlr. 24 Ngr.

Löffler, L., Schiller's Lied an die Freude. Illustrationen in Holzschnitt. 18 Bl. Tondruck. Kl. fol. Leipzig, Mendelssohn. 3 Thlr. 10 Ngr.

Madonnen-Album in Photographien nach Gemälden der berühmtesten Meister Italiens. 12 Bl. Gr. 4. Berlin, Riegel. 3¾ Thlr.

Original-Radirungen, 12, aus Auer's Faust von Neureuther u. A. Leipzig, Friedlein. 2 Thlr.

Pletsch, O. Die Kinderstube; in 36 Bildern mit Versen. In Holz geschn. von A. Gaber. Gr. 8. Horn, Agentur des rauhen Hauses. 27 Ngr.

Richter, L. Bilder und Reime, Reime und Bilder für Kinder. Originalzeichn. In Holz geschnitten von A. Gaber. 12. Leipzig u. Dresden, Neumann. 15 Ngr.

Richter, L. Für's Haus. 2. Lief. Frühling. 15 Bl. in Holz geschn. von A. Gaber. Gr. 4. Dresden, Gaber & Richter. 1⅓ Thlr.

Scherr, J. Schiller und seine Zeit. Mit Holzschnitten nach Th. v. Oër u. A. 4. Leipzig, O. Wigand. geh. 10 Thlr.

Schiller-Galerie. Charactere aus Schiller's Werken. Gez. von Fr. Pecht und A. v. Ramberg, in Stahl gest. von Fleischmann u. A. Mit Text von Fr. Pecht. 7.—10. Lief. (Schluss.) Leipzig, Brockhaus. à 1⅓ Thlr.

Schnorr's, J., Bibel in Bildern. 25. u. 26. Lief. Gr. 4. Leipzig, G. Wigand. à 10 Ngr.

Steinle, E. Tagzeiten von der unbefleckten Empfängniss der allerseligsten Jungfrau Maria. Ausgabe mit 8 Bildern in Stahlstich und Text von W. Reiechl. 4. Regensburg, Manz. 3 Thlr. 12 Ngr.

Suisse, la. Souvenir d'un paysagiste. Peint par J. Ulrich, gravé par Huber. II. Livr. (mit 5 Stahlstichen und vielen Vignetten). Fol. Zürich, Füssli & Co. 1¾ Thlr.

Venedigs Kunstschätze. Gallerie der Meisterwerke venetianischer Malerei in Stahlstich. Mit Text von Fr. Pecht. 9.—12. Heft. Gr. 4. Triest, Direktion d. öst. Lloyd. à ⅔ Thlr.

B. Architectur, Baukunst, Sculptur, Plastik, Costüme, Ornamentik, Archäologie, Numismatik etc.

Adler, F. Mittelalterliche Backstein-Bauwerke d. preuss. Staates. 1. Heft. Stadt Brandenburg. Mit 10 Bl. Kpftafeln. Fol. 2⅙ Thlr.

Album, architektonisches, begründet vom Architekten-Verein zu Berlin, durch Stüler, Knoblauch, Strack. Heft XIX. mit 6 Tafeln. Gr. fol. Berlin, Riegel. 2 Thlr.

Alphabete und Schriftmuster aus Manuscripten und Druckwerken verschiedener Länder, vom 12.—19. Jahrh. Ges. von J. G. Brandt. 5—8. Lief. (Schluss) Kl. qu. fol. Frankfurt a. M., Keller. à 1 Thlr.

L'Armée bavaroise, 7. corps d'armée de la confédération allemande. 1. Livr. Mit color. Lithographien. Fol. Leipzig, Schrader. 2⅔ Thlr.

Becker, A. Ornamente zu Zimmer-Decorationen für Baugewerke. 2. Heft. Fol Leipzig, Hübner. 1 Thlr.

Bilderwerke aus dem Mittelalter, aufgestellt in Gipsabgüssen nach den Originalen im Maximilians-Museum zu Nürnberg von C. W. Fleischmann und L. Rotermund. Gez. und gest. von Ph. Walther. 6—8. Heft. Fol. Nürnberg, Lotzbeck. à 1 Thlr. 5 Ngr.

Bock, Dr. F. Die Musterzeichner des Mittelalters. Anleitende Studienblätter für Gewerbe- und Webeschulen etc. 2. Lief mit 4 Blatt Farbendr. Fol. Leipzig, T. O. Weigel. 2 Thlr. 20 Ngr.

Eisenlohr, F. Ausgeführte oder zur Ausführung bestimmte Entwürfe von Gebäuden verschiedener Gattung. 17. Heft. Gr. fol. Carlsruhe, Veith. 1½ Thlr.

Förster, E. Denkmale deutscher Baukunst, Bildnerei und Malerei. 122—131. Lief. Imp. 4. Leipzig, T. O. Weigel. à ⅔ Thlr. Prachtausg. à 1 Thlr.

Förster, E. Denkmale deutscher Baukunst. 36—41. Lief. Gr. 4. Leipzig, T. O. Weigel. à ²/₃ Thlr.

——— Denkmale deutscher Bildnerei und Malerei. 36—41. Heft. Gr. 4. Ebend. Baar à ²/₃ Thlr.

Gruner, L. Décorations de palais et d'églises en Italie, peintes à fresque ou exécutées en stuc dans le cours du XVme et du XVIme siècle. 20 Taf. in Lithogr. u. Farbendr. Neue Aufl. Gr. fol. Leipzig, Brockhaus. 36 Thlr.

Hacault's Original-Entwürfe moderner Bauwerke. 29. u. 30. Heft. Gr. 4. Leipzig, Payne. à ¹/₄ Thlr.

Hochstetter, J. Die schweizerische Architektur in perspekt. Ansichten, Grundrissen etc. 1. Abth. Holzbauten des Berner Oberlandes; aufg. von C. Weinbrenner und J. Durmer. 5. Heft. Gr. fol. Carlsruhe, Veith. 1½ Thlr.

Hübsch, Dr. Heinr. Bauwerke; II. Folge, 3. Heft. Das neue Grh. Hoftheater zu Carlsruhe. Mit 6 lith. Tafeln in Farbendruck. Fol. Carlsruhe, Veith. 3 Thlr.

——— Die altchristlichen Kirchen nach den Baudenkmalen und ältern Beschreibungen etc. 1—5. Lief. mit Lithogr. und Farbendr. Gr. fol. Carlsruhe, Veith. à 3 Thlr. 13 Ngr.

Kunstdenkmale, mittelalterliche, des österr. Kaiserstaates. Herausg. von Dr. Heider u. Prof. R. v. Eitelberger. 17. u. 18. Lief. mit 8 Stahlst. Gr. 4. Stuttgart, Ebner & Seubert. 2²/₃ Thlr.

Kunstwerke und Geräthschaften des Mittelalters in der Renaissance. Herausg. von C. Becker und J. H. v. Hefner. 26—31. Lief. (30 Bl. u. 28 S. Text.) Gr. 4. Frankfurt a. M., Keller. Colorirt à Lief. 2 Thlr. 20 Ngr.

Lepsius, R. Denkmäler aus Egypten und Aethiopien. 76—90. Lief. (Schluss) à 10 lithogr. Tafeln und Chromolith. Roy. fol. Berlin, Nicolai'sche Verl.-B. à Lief. 7½ Thlr.

Lipsius, C. Entwürfe zu Schaufenstern und zu innern Decorationen von Läden. 2. Lief. Gr. fol. Glogau, Flemming. 1½ Thlr.

Luchs, H. Romanische und gothische Stylproben aus Breslau und Trebnitz. Mit Lithogr. Gr. 4. Breslau, Trewendt. ²/₃ Thlr.

Mikowec, M. B. Alterthümer und Denkwürdigkeiten Böhmens. Mit Zeichnungen von J. Hellich und W. Kandler. 5—7. Lief. Qu. gr. 4. Prag, Kober & Markgraf. à 12 Ngr.

Mohr, C., die Standbilder in der Mittelhalle am Südportal des Domes zu Köln. Photogr. dargestellt von J. J. Burbach. 9 Bl. Hoch 4. Köln, Eisen. 6 Thlr. 20 Ngr.

Oxford, a walk round. — Ein Spaziergang um Oxford. Mit 16 Bl., gez. von C. Rundt, lithogr. von demselben, Tempeltey u. A. Kl. qu. fol. Berlin, Nicolai'sche Sort.-B. 8 Thlr.

Quast, F. v. Denkmale der Baukunst in Preussen, nach den Provinzen geordnet. II. Abth. Königreich Preussen. 6 Bl. Farbendr. Fol. Berlin, Ernst & Korn. 2⅚ Thlr.

Renaissance, die. Musterbuch nach monumentalen Schöpfungen für Architekten und Kunstgewerke. Herausg. von Fr. Arnold, mit Einleitung von Dr. W Lübke. 1. Lief. Mit 7 Tafeln Lithogr. und Farbendr. Fol. Leipzig, T. O. Weigel. 2 Thlr.

Skizzen-Buch, architektonisches. Mit Details. Lithogr. u. Farbendr. 42. Heft. Fol. Berlin, Ernst & Korn. 1 Thlr.

Statz, V., u. **Ungewitter.** Gothisches Musterbuch. 13. u. 14. Lief. Fol. Leipzig, T. O. Weigel. 2 Thlr.

Stüler, A. Das neue Museum in Berlin. 5. Heft mit 3 Kupft. und 1 Farbendr. Gr. Fol. Berlin, Riegel. 4 Thlr.

Vecellio, Cesare, Costumes anciens et modernes. 1—12. Lief. à 9 S. Text und 5 Holzschn. Paris, Didot frères, fils & Co. à Lief. 7½ Ngr.

Weisser, L. Bilder-Atlas zum Studium der Weltgeschichte. Gez. und herausg. mit Text von Dr. H. Merz. 2. Aufl. 1. Bd. 1. Abth.: Alterthum mit 50 Kpft. in Fol. und Text in 8. Stuttgart, Nitzschke. 10½ Thlr.

Zahn, W. Die schönsten Ornamente und merkwürdigsten Gemälde aus Pompeji, Herkulanum und Stabiae. III. Folge, 10. Heft mit 10 Lithogr. und Chromolith. Imp. Fol. Berlin, Dietr. Reimer. 8 Thlr.

III. Kunst-Litteratur.

Arneth, J. Studien über Benvenuto Cellini, mit 10 color. Lithogr. Gr. 4. Wien, Gerolds Sohn. In Comm. 1⅓ Thlr.

Becker, D. Eduard Steinle's neue Kunstschöpfungen. Gr. 8. Regensburg, Manz. ¼ Thlr.

Brunn, H. Geschichte der griechischen Künstler. 2. Bd. 2. Abth. Gr. 8. Stuttgart, Ebner & Seubert. 2⅔ Thlr.

Carriere, M. Aesthetik, die Idee des Schönen und ihre Verwirklichung durch Natur, Geist und Kunst. 2 Thle. Gr. 8. Leipzig, Brockhaus. 6 Thlr.

Drugulin, W. Allgemeiner Portrait-Katalog. 7—10. Lief. Gr. 8. Leipzig, Kunst-Comptoir. ⅙ Thlr.

Fischer, R. Historisch kritische Beschreibung der Kunstkammer im neuen Museum in Berlin. Gr. 16. Berlin, Springer's Verlag. ⅓ Thlr.

Grimm, H. Die Cartons von P. v. Cornelius in den Sälen der k. Akademie der Künste in Berlin. 8. Berlin, Besser'sche B. ⅙ Thlr.

Krieg v. Hochfelden, G. H. Geschichte der Militair-Architektur in Deutschland mit Berücksichtigung der Nachbarländer von der Römerherrschaft bis zu den Kreuzzügen. In vielen Holzschnitten. Gr. 8. Stuttgart, Ebner & Seubert. 2⅔ Thlr.

Kugler, F. Geschichte der Baukunst. 10. u. 11. Lief. Gr. 8. Ebend. à 1 Thlr.

Kugler, F. Handbuch der Kunstgeschichte. 3. Aufl. 8. u. 9. Lief. Gr. 8. Ebend. à 1 Thlr.

Mothes, O. Allgemeines deutsches Bauwörterbuch, Encyclopädie der Baukunst. 11—14. Heft. Gr. 8. Leipzig, Matthes. à ⅓ Thlr.

Müller, F. Die Künstler aller Zeiten und Völker, fortgesetzt von Klunzinger. 17—20. Lief. Gr. 8. Stuttgart, Ebner & Seubert. à 12 Ngr.

Nagler, G. K. Die Monogrammisten und diejenigen bekannten und unbekannten Künstler aller Schulen, welche sich pp. eines figürlichen Zeichens etc. bedient haben. 2. Bd. 1—4. Heft. Gr. 8. München, Franz. 1⅓ Thlr.

Overbeck, J. Die archäologische Sammlung der Universität Leipzig. Gr. 8. Leipzig, Hinrichs. ½ Thlr.

Passavant, J. D. Le peintre graveur. Contenant l'histoire de la gravure sur bois, sur metal et eu burin jusque vers la fin du XVIme siècle. Tome I. Lex. 8. Leipzig, R. Weigel. 3 Thlr.

Reichensperger, A. Die christlich-germanische Baukunst und ihr Verhältniss zur Gegenwart. 3. Ausg. Gr. 8. Trier, Lintz. 5/6 Thlr.

Rönnefahrt, J. G. J. J. Winckelmann, eine kurze Lebensgeschichte. Gr. 8. Stendal, Franzen & Grosse. 1/3 Thlr.

Semper, G. Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten. 1—3. Lief. mit Holzschnitten und Chromolithogr. 8. Frankfurt a. M., Verlag für Kunst u. Wissenschaft. à 1 Thlr.

Stoevesand, E. H. Lehrbuch der Perspektive zum Schul- und Selbstunterricht für Maler, Architekten etc. 3. u. 4. Lief. Gr. fol. Berlin, Herbig. 1 Thlr.

Szwykowski, v. Anton van Dyk's Bildnisse bekannter Personen. Iconographie ou le cabinet des portraits d'Antoine van Dyck. Ausführliche Nachricht über diejenigen 185 Platten, welche von und nach den Werken des Meisters im Kunstverkehr unter diesen generellen Bezeichnungen verstanden werden, so wie sie vom Jahre 1632 bis 1759 durch fünfzehn verschiedene Ausgaben und Auflagen bekannt geworden sind. Von Ignaz von Szwykowski. (Bes. Abdruck aus dem Archiv.) Gr. 8. Leipzig, R. Weigel. 3 Thlr.

Weigel, R. Kunst-Katalog. 29. Abth. Gr. 8. Leipzig, R. Weigel. 1/2 Thlr.

Weiss, H. Costümkunde. Handbuch der Geschichte der Tracht des Baues und Geräthes von den frühesten Zeiten bis auf die Gegenwart. 9. Lief. mit Holzschnitten. Gr. 8. Stuttgart, Ebner & Seubert. 24 Ngr.

Anzeigen.

Verantwortlicher Redacteur: **Dr. Robert Naumann.**

Verleger: **Rudolph Weigel.** — Druck von **J. B. Hirschfeld** in Leipzig.

ARCHIV
FÜR DIE ZEICHNENDEN KÜNSTE

MIT BESONDERER BEZIEHUNG

AUF

KUPFERSTECHER- UND HOLZSCHNEIDEKUNST

UND IHRE GESCHICHTE.

IM VEREIN MIT KÜNSTLERN UND KUNSTFREUNDEN

HERAUSGEGEBEN

VON

Dr. ROBERT NAUMANN,

ORD. LEHRER AM GYMNASIUM ZU ST. NICOLAI UND STADTBIBLIOTHEKAR ZU LEIPZIG,

UNTER MITWIRKUNG

VON

RUDOLPH WEIGEL.

SECHSTER JAHRGANG.

MIT EILF HOLZSCHNITTEN.

LEIPZIG:

RUDOLPH WEIGEL.

1860.



Inhalt.

Seite

1. Ueber Bartholomäus Zeitblom, Maler von Ulm, als Kupferstecher. Von E. Harzen in Hamburg 1
2. Zusammenstellung von Nachträgen und Zusätzen zu Bartsch' Catalogue raisonné de l'oeuvre de Rembrandt. Von J. F. Linck in Berlin 31
3. J. v. Szwykowski's ikonographische Registratur. Von R. Weigel in Leipzig 81
4. Der Meister mit dem Monogramm J. K. (Bartsch IX. p. 157.) Von Geh. Oberfinanzrath Sotzmann in Berlin 90
5. Ueber Bartholomäus Zeitblom, Maler von Ulm, als Kupferstecher. Von E. Harzen in Hamburg. (Fortsetzung und Schluss von Nr. 1.) 97
6. Raphael's Disputa. Von Prof. Dr. A. Hagen in Königsberg . . . 124
7. Berliner Kunstberichte. Von Ebendemselben 143
8. Apollo und Marsyas. Gemälde im Besitz des Herrn Morris Moore in London. Von Inspector J. D. Passavant in Frankfurt a. M. 147
9. Holzschnitte altdeutscher Meister. (Fortsetzung.) Von Wiechmann-Kadow in Kadow bei Goldberg in Mecklemburg 152
10. Der Meister mit dem Monogramm J. K. (Bartsch IX. p. 157.) Schluss von Nr. 4. Von Geh. Oberfinanzrath Sotzmann in Berlin . . 155
11. Notizen über Jean Fouquet de Tours, peintre et enlumineur du Roi Louis XI. Von Inspector J. D. Passavant in Frankfurt a. M. 168
12. Kleine Mittheilungen 175
13. Ueber Albrecht Dürer. Von R. von Rettberg in München . . 177
14. Die Staatsunterstützung der Kupferstichkunst in Belgien. A. d. Französischen 200
15. Die Kensington-Photographien. Von R. Weigel in Leipzig . . . 205
16. Deutsche Goldschmiedszeichnungen des 18. Jahrhunderts. Von A. von Zahn in Leipzig 212

Seite
17. Ueber eine Landschaft von Nicolaus Poussin. Aus dem Englischen des W. Hazlitt 216
18. Beitrag zur Kupferstichkunde. Von R. Weigel 221
19. Neue technische Erscheinungen 228
20. Kleine Mittheilungen 229

Intelligenzblatt: Artistische Novitäten und Anzeigen. Seite I—XXVI.

Ueber Bartholomäus Zeitblom, Maler von Ulm, als Kupferstecher.[1]

Duchesne der Aeltere, der langjährige würdige Vorsteher des Kaiserlichen Kupferstichcabinets zu Paris, war der Erste, der in seiner Voyage d'un Iconophile, auf eine Gruppe in der Sammlung des Amsterdamer Museums aufbewahrter, sehr merkwürdiger Kupferstiche die Aufmerksamkeit hinlenkte;[2]) Arbeiten eines zur Zeit gänzlich unbekannten, angeblich Alt-Holländischen Künstlers, den er, mit Bezug auf ein handschriftlich mit Jahreszahl versehenes Blatt, als den Meister von 1480 einführte.

Betreffend den Urheber dieser anonymen Stiche, welche im Jahr 1811 aus der trefflichen Sammlung des Baron van Leyden an das Museum übergegangen waren,[3]) hatte sich keine Tradition erhalten und nirgends geschieht ihrer früher Erwähnung; einer scharf ausgesprochenen Individualität ungeachtet, wurde er unter bekannten Meistern vergeblich nachgesucht.

Während eines längeren Aufenthalts in Amsterdam im Jahre 1838, lernte ich diese durch Kunstwerth, eigenthümliche Technik und seltene Erscheinung so anziehenden Blätter kennen, von denen Duchesne nicht zuviel versprochen hatte und die fortan den Gegenstand meiner eifrigsten Forschungen bildeten. Genaue Durchzeichnungen, welche ich von ihnen nehmen durfte, und die zu solchen Zwecken unentbehrlich sind, kamen meinen Bemühungen wesentlich zu Hülfe, als deren erstes Resultat sich die Entdeckung herausstellte, dass diese räthselhaften Blätter nothwendig von der Hand des Meisters herrühren mussten, der sich in seinen Stichen des Zeichens b ∝ S bediente, welches für das eines Barthel Schön oder Schongauer angenommen ward.[4]) Dem feinen Kenner Wilson, der ein Specimen jenes Meisters besass, war schon

1) So erscheint des Künstlers Name auf einem Altarflügel von Münster; Zeytblom auf dem Altarwerke am Heerberge; auch Zeylplum in schriftlichen Urkunden.

2) Voyage d'un Iconophile, p. 241.

3) Die Versteigerung der Sammlung des Baron van Leyden fand statt zu Amsterdam am 13. Mai 1811.

4) Man findet auch Kupfer, die mit B. S. gezeichnet sind, so Barthel Sehön heissen soll. Teutsche Academie I., p. 220.

die nahe Verwandtschaft desselben mit Barthel Schongauers Arbeiten nicht entgangen.[5])

Durch den eigenthümlichen Umstand, dass die Amsterdamer Blätter sämmtlich durchaus mit der kalten Nadel ausgeführt, „geritzt", sind, da hingegen alle das obige Zeichen führenden, mit dem Grabstichel gefertigt, stehen zwei in einer wesentlich verschiedenen Technik behandelten Abtheilungen von Werken eines und desselben Meisters einander gewissermaassen fremdartig gegenüber, so dass sie, wie zum Beispiel die geritzten und geätzten Blätter des Andreas Meldolla, Menschenalter hindurch, ohne Widerrede für Werke verschiedener Künstler gelten konnten.[6])

So wie indessen nur von der Technik abgesehen wird, offenbart sich im Styl, wie im Ideengange vollkommene Uebereinstimmung, es enthalten überdies beide Abtheilungen ganz ähnliche Vorwürfe, wie ein Blick auf das Verzeichniss ergiebt. Am Anschaulichsten aber geht die Verwandtschaft aus denen an Zahl so überwiegenden Genredarstellungen hervor, aus denen so geistreich und humoristisch behandelten, alle Stände umfassenden Volksscenen, wo aus der ganzen Anschauungsweise, aus Accessorien und kleinen Eigenthümlichkeiten die Identität des Meisters deutlich hervorleuchtet.

Dass nun dieser Barthel ein Schüler Martin Schongauers gewesen sei, ist eine allgemeine Annahme, welche sowohl auf mehreren von ihm ausgeführten Copieen nach dessen Passionsgeschichte, als einer unverkennbaren Aehnlichkeit in Styl und Manier begründet erscheint.

Martiu's Kupferstiche, die schon bei ihrem Erscheinen mit ausserordentlichem Beifall aufgenommen wurden, die seinen Ruhm über ganz Europa verbreiteten, und ihm zu ungewöhnlichem bürgerlichen Wohlstande verhalfen,[7]) enthusiasmirten wohl manchen Jünger von Talent in seine Werkstatt einzutreten, und sich der neuerfundenen reizenden Kunst des Stechens zu widmen; unter ihnen unsern Barthel als einen der Tüchtigsten und Thätigsten. Eine so reiche Erfindungsgabe als sich in seinen Werken kundgiebt, der ihnen aufgedrückte Stempel von Genialität, selbst die ganz eigenthümliche mechanische Ausführung der Mehrzahl derselben, liessen nicht auf einen gewöhnlichen handwerksmässigen Kupferstecher schliessen, wie deren jede Goldschmiedtswerkstatt

5) A Catalogue raisonné of the select collection of engravings of an amateur, p. 85. Ebendaselbst ist von dem betreffenden Blatte, zwei ringende Hirten darstellend, ein vorzügliches Facsimile gegeben.

6) Andraea Meldolla, genannt Schiavone, Maler und Kupferstecher. D. Kunstbl. 1853, p. 327.

7) Aus den Registern geht hervor, dass M. S. in Colmar verschiedene Grundstücke besass; sein Wohnhaus, genannt zum Schwanen, zeichnete sich vor anderen aus. Mittheilung des Archivarius Hugot daselbst.

heranbildete, sondern vielmehr auf einen ausgezeichneten und hochbegabten Maler; von einem so productiven Künstler durften noch Gemälde existiren, und es galt nunmehr deren ausfindig zu machen, um auf solchem Wege zur Entdeckung seines Namens zu gelangen.

Die Verwandtschaft, welche augenfällig zwischen diesen Kupferstichen und den Werken der van Eyck'schen Schule besteht, liess mich, gleich andern, zunächst die Blicke nach den Niederlanden richten, in Hoffnung ihren Urheber unter deren hervorragenden Meistern zu entdecken, voraussetzend dass ein so eigenthümlicher Künstler sich der Forschung nicht lange werde entziehen können, und diese Verfolgung einer falschen Spur war es vornämlich, welche die Erreichung des ersehnten Ziels verzögerte. Jahrelang fortgesetzte Untersuchungen haben keinen andern Erfolg gehabt, als das Verzeichniss der Werke dieses Künstlers zu vervollständigen. Erst während eines längeren Aufenthalts in Schwaben und Franken im Jahr 1852, der zu einer genaueren Kenntniss der trefflichen Gemälde des Bartholomäus Zeitblom führte, deren sich diese Lande fast ausschliesslich berühmen dürfen, gelangte ich zur Wahrnehmung, dass der so eifrig gesuchte Meister in ihm gefunden sei, die durch alle späteren Beobachtungen bis zur Ueberzeugung gesteigert wurde.

Waren doch dessen grossartige Malereien während des Laufs von Jahrhunderten in Vergessenheit gerathen und selbst im eigenen Vaterlande fast unbekannt, wo deren Mehrzahl an abgelegenen Orten verborgen, geringgeschätzt, vernachlässigt eine anonyme Existenz führte, bis erst vor wenig Jahren eine Anzahl derselben durch die kunsterfahrene Hand des Conservators Eigner zu Augsburg, zu ursprünglichem Glanze hergestellt, gleichsam neugeboren, hervorging, und den Urheber wieder zu Ehren brachte.

Haben nun auch seitdem diese klassischen Werke die ihnen gebührende Würdigung gefunden, so sind dagegen die Kupferstiche des Meisters als solche unbeachtet geblieben, und zwar vornämlich in Folge von Anonymität und Seltenheit, daher um eine Verbindung zwischen beiden zu entdecken, es einer speciell auf diesen Gegenstand gerichteten Aufmerksamkeit bedurfte.

In der Tradition eines Barthel Schongauer sind Irrthum und Wahrheit eng verflochten. Dass ein Schongauer Namens Barthel während der ganzen zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts zu Ulm nicht existirt habe, denn derjenige Künstler dieses Namens, der schon in dortigen Urkunden vom Jahre 1441 erwähnt wird, kann als vorzeitig nicht in Betracht kommen, wird von Professor Hassler auf Grund einer fünfzehnjährigen Erforschung der Archive jener Stadt behauptet,[8]) und dass ein solcher ebensowenig zu Colmar gelebt,

8) Prof. Hassler Sendschreiben an Ed. Mauch, in Verhand-

geht aus den Untersuchungen des Archivars Hugot daselbst hervor, der zwar aus dortigen Urkunden eine grosse Zahl von Mitgliedern der angesehenen und weitverzweigten Familie Schongauer an das Licht gezogen hat, doch unter ihnen auch nicht einen des Namens Barthel, der sich der Kunst gewidmet hätte.[9]) Entweder also hätte die Aehnlichkeit des Monogrammes, dessen der Künstler sich bediente, sowie auch des Styls, Veranlassung gegeben, ihm den Namen Schongauer zu ertheilen, oder auch wäre er ihm, damaliger Sitte gemäss, nach seinem Meister beigelegt; man hätte ihn B. Schongauers genannt, um ihn als dessen Schüler zu bezeichnen, wie es in Italien häufig vorkommt. Aber wahrscheinlicher als Beides will jenes S, damaliger Sitte gemäss, weniger den Geschlechtsnamen als die Profession anzugeben, nichts anders sagen als „S t e c h e r", so dass unter Beibehaltung des traditionellen Taufnamens, jenes Monogramm vielmehr B a r t h o l o m ä u s S t e c h e r bedeutete. Und hier möge die Bemerkung Platz finden, dass auch Martin Schongauers bekanntes Zeichen, gewiss richtiger für Martin Stecher zu lesen sein wird, woraus durch Latinisirung jener imaginaire M. Stichaeus entstanden sein mag, den Schöber in seinem Leben Dürer's als dessen Lehrer aufstellt, unter dem jedoch Schongauer verstanden ist. Es liesse sich dadurch motiviren, wesshalb M. S. Zeichen sich nur auf seinen Kupferstichen, dagegen nie auf seinen Gemälden und Zeichnungen findet, indem auf Letzteren, soweit meine Beobachtungen reichen, es fast durchgehends von fremder Hand hinzugefügt erscheint.[10])

So wie manche Künstler sich darin gefallen haben, ihre Monogramme zu variiren und in eine räthselhafte Form einzukleiden, erscheint anstatt des Zeichens b ∝ 8, welches gewöhnlich gleichförmig auf Zeithlom's Grabstichelblättern vorkommt, ein davon sehr abweichendes auf vier Blättern mit Bildnissen, den einzigen von ihm existirenden.[11]) Von den bekannten Exemplaren derselben, für unica gehalten, fand Duchesne eins in der Buckingham'schen Sammlung mit diesem fremden Zeichen versehen;[12]) Passavant sah später ein Zweites im Pariser Cabinet, an dem das Zeichen fehlte;[13]) wenn nun das von einander unabhängige, mithin unbefangene Urtheil dieser Kenner sich darin begegnet, beide Blätter dem unbekannten Meister von 1480 zuzuschreiben, so liefert dieses artige Zusammentreffen einen willkommenen Beleg für die behauptete Identität des Autors.

lungen des V e r e i n s für K u n s t und A l t e r t h u m in Ulm und Oberschwaben; B e r i c h t 9 u. 10. Ulm 1855. 4.

9) Nach mündlicher Mittheilung des Archivars Hugot, wie oben.

10) Prof. Hassler bemerkte schon, dass Schongauer keines seiner Gemälde bezeichnete. D. K u n s t b l. 1848, p. 6.

11) Siehe die Nummern 120 bis 123 meines Verzeichnisses.

12) L. c.

13) D. K u n s t b l a t t, 1850, p. 180.

Das erwähnte Zeichen ist folgendes: W‡ B[14]), in seine Bestandtheile zerlegt, enthält es die Buchstaben V. V. S. B., welche rückwärts gelesen Barthel Stecher von Ulm ausgelegt werden können.

Ein bemerkenswerther Umstand im Werke dieses Künstlers ist die überwiegend grosse Zahl von gänzlich mit der trockenen Nadel ausgeführten (geritzten) Blättern, einer Manier, welche hier in Deutschland zum Erstenmale selbstständig auftritt.[15])

Diese Technik, deren Erzeugnisse leicht mit geäzten Blättern zu verwechseln sind, wurde in Oberitalien um das Ende des fünfzehnten Jahrhunderts von Martin de Udine zuerst geübt. Es ist jedoch anzunehmen, dass Zeitblom sie entweder gleichzeitig oder selbst früher angewendet habe, weniger aus dem Grunde, dass Isr. v. Mekenen mehrere seiner derartigen Blätter copirte, weil dieser Künstler ja bis 1502—3 lebte, als wegen der Erscheinung von Costümen bei Z., welche mit den Achtziger Jahren des Jahrhunderts verschwinden, und Abwesenheit derer, welche an ihre Stelle treten. Auf diesen Umstand fussend, dürfte Z. Italien die Priorität streitg machen, wiewohl diese Blätter sicher in eine spätere Zeit gehören, als die mit dem Zeichen b ∝ S, indem es scheint, dass nachdem der Künstler dieses neue Verfahren sich angeeiguet, er den Grabstichel nur ausnahmsweise noch zur Hand genommen.

Verschiedene Gründe lassen auch glauben, dass er diese Kunst in späteren Jahren lediglich als Dilettant geübt, bei welcher die Leichtigkeit der Production mit seiner schöpferischen Phantasie Schritt hielt; woraus die grosse Zahl hinterlassener Werke dieser Art zu erklären.

Und so gut wie die Formschneider ihre Stöcke selber druckten, daher sie sich auch Briefdrucker nannten, anfänglich mittelst des Reibers, hernach auf eigenen Pressen, waren auch die Kupferstecher jener frühen Zeit in die Nothwendigkeit gesetzt, für den Druck ihrer Platten selbst zu sorgen; auch noch Dürer liess seine Werke im Hause drucken. Nun erforderten aber Z. geritzte Platten wegen des beibehaltenen Grades, der ihnen einen so eigenthümlichen Effect ertheilt, beim Drucke eine ungewöhnliche Sorgfalt und künstlerisches Verständniss, lassen also um so mehr des Meisters Selbstdruck voraussetzen, was eine Beschränkung auf wenige Exemplare und folglich deren Seltenheit erklärt. Nicht für die Publicität bestimmt, bedurften sie auch keiner Bezeich-

---

14) S. Wilsons Catalog, p. 105, wo aber das Zeichen des Künstlers ungenau wiedergegeben ist.

15) Ueber diese, im letzten Viertel des 15. Jahrhunderts eingeführte Manier, siehe den Artikel: Von Erfindung der Aetzkunst, in Naumanns Archiv f. z. K. Jahrg. 5.

nung, die daher durchgehends fehlt, denn die gegen Ende des Jahrhunderts allgemein beobachtete Sitte, Kupferstiche mit Monogrammen und Zeichen der Urheber zu versehen, hatte wohl nächst dem Zwecke diese bekannt zu machen, auch den im Auge, beeinträchtigenden Nachbildungen zu begegnen und das Eigenthum zu schützen. Desshalb bezeichneten M. Schongauer, v. Mekenen und Dürer in der Regel jeden ihrer Stiche, denn sie bezogen aus dem Debit derselben bedeutende Einnahmen; der stärkeren Benutzung ihrer Platten aber, sowie der grossen Verbreitung der Abdrücke, muss man es zuschreiben, dass ungeachtet der Vergänglichkeit solcher Kunstwerke, die Arbeiten dieser Meister, im Gegensatz zu denen Zeithlom's, sich Jahrhunderte hindurch, bis auf den heutigen Tag so zahlreich erhalten haben.

Mehrere der b ∝ g bezeichneten gestochenen Blätter, kommen mit kleinen Aenderungen ebenfalls in geritzter Manier vor, wo man dann bald diese, bald jene als Copieen betrachtet hat, während es eigentlich nur Wiederholungen sind. Bartsch spricht sich über dieses Verhältniss nicht aus, er bemerkt nur bei einigen der letzteren Classe, welche er in seinem 10. Bande unter den Anonymen beschreibt, dass sie eine grosse Uebereinstimmung mit einem gewissen Blatte des Wenzel von Olmütz zeigten (Nro. 48); ein Umstand, der darin seinen Grund hat, dass eben dieses Blatt einem B. unbekannt gebliebenen von Zeitblom nachgebildet ist. Es stellt vor zwei Liebende auf einer Bank nebeneinander sitzend, genau dieselbe Composition existirt noch ein drittes Mal, von J. v. Mekenen gestochen. Nur eines derselben kann Original sein, und es fragt sich welches? eine Frage, die Bartsch unentschieden gelassen hat, die aber, weil eine Anzahl anderer Blätter sich in denselben Verhältnissen befindet, hier zu untersuchen der Ort sein dürfte.

Die selten dargebotene Gelegenheit zur Vergleichung erschwert eine solche Untersuchung, wer sich jedoch in der Lage befand, die im Amsterdamer Museum befindliche Folge geritzter Blätter Zeitblom's genauer kennen zu lernen, und mit Israel van Mekenen's und Wenzel von Olmützen's Werken zusammen zu halten, wird nicht im Zweifel stehen, wer von diesen Künstlern der Vorgänger sei, und wer die Nachahmer. Die freie und meisterliche Ausführung stellt unbedenklich die Superiorität Z's heraus, nicht anders wie Schongauer's und Dürer's Originale die Nachbildungen jener Stecher in den Schatten stellen. In allen ähnlichen Verhältnissen darf man, wo Zweifel obwalten, gewiss die Regel gelten lassen, dass stets das geistig vollkommenere Werk das Urbild sei, aus dem einfachen Grunde, dass der Copiiste dieses nie zu erreichen vermag, noch jemals der ächte Künstler wird Untergeordnetes nachbilden wollen.

Unter Zeitblom's Stichen befindet sich eine Anzahl Wappen, theils ohne Zweifel fingirter, theils ungewisser Beziehung, obwohl

wahrscheinlich schwäbischen und fränkischen Ursprungs, andere hingegen mit Sicherheit Frankfurter Patrizierfamilien angehörig, namentlich denen der Knoblauche, Rohrbach und Holzhausen. Das Wappen des erstgenannten Geschlechts ist in einem geritzten Blatte dargestellt; die der Letzteren finden sich vereinigt in einem gestochenen Blatte mit dem Zeichen ƀ ∝ 8, in welchem die heraldische Ordnung die Verbindung eines Mannessprossen der Familie R. mit einem weiblichen der Familie H. andeutet, wie eine solche zwischen Bernhard von Rohrbach und Eilchen von Holzhausen im Jahre 1466 wirklich stattgefunden hat.[16])

Ein fliegendes Blatt in der grossen Frommannschen Wappensammlung auf der Königl. Bibliothek zu Stuttgart, giebt Auskunft über die Verschwägerung obiger, der adlichen Gesellschaft Alt-Limpurg angehörigen drei Familien. Bekanntlich hat Zeitblom bedeutende Werke an mehreren Orten der Grafschaft Alt-Limpurg im Kocherthale ausgeführt, z. B. zu Gaildorf, Mittelroth, Eschbach u. a., woraus ein Zusammenhang mit jenen Wappen hätte gefolgert werden dürfen, so lange noch, wie unlängst, der Ursprung dieser Gesellschaft in Frage stand, sollte aber, nach neueren Untersuchungen, wie es scheint, fest stehn, dass Handelsleute aus Limpurg an der Lahn dieselbe stifteten,[17]) so ist auf jenes zufällige Zusammentreffen kein Gewicht zu legen.

Das Costüme der beiden Schildhalter in oberwähntem Blatte; bei dem Cavalier Kopfbund mit Reiherbusch, kurzer Mantel und lange Schnabelschuhe; bei der Dame Kopfbund mit zurückgebogenen Haarflechten, auch gefaltetes Mieder und Schleppkleid, fällt mit der Zeit der Verbindung zusammen; es wäre also gegen eine gleichzeitige Entstehung des Kupferstichs nichts einzuwenden, welche überdies durch die in neuester Zeit in dem H.'schen Familienarchive wieder aufgefundene Originalplatte bestätigt wird, auf deren Papierumschlage das Jahr 1467 von gleichzeitiger Hand angemerkt war.[18]) Diese Jahreszahl ist aber für die

---

16) Bernhard von Rohrbach beschreibt seine Hochzeit also: „Anno 1466 den 19. Sept. auf Freytag wurde ich eingesegnet in „der Pfarr-Kirch mit Eilchen von Holtzhausen, den Montag „hernach hielte ich Hochzeit und Beylager zum kleinen Falken- „stein, den Sontag nach Frantzisci führt man mir mein Braut „nach Hauss, in Wiphäusers Hof, welcher mein war und alle „Hochzeit Gäst waren gebetten;“ u. s. w. Lersner Chronik von Frankfurt a. M., p. 302.

17) Römer - Büchen, Entwickelung der Staatsverfassung, Frankfurts. Frankf. 1855, p. 221.

18) Becker, der dieses Umstandes erwähnt, ist der Meinung, dass diese Platte früher niemals zum Druck benutzt gewesen sei, weil keine alten Abdrücke davon vorkämen;* indessen existirt ein vorzügliches altes Exemplar in der Sammlung dell' Istituto zu Bologna, die von Pabst Benedict XIV. seiner Vaterstadt geschenkt wurde.* Naumann's Archiv f. z. K. Jahrg. II, p. 168.

Altersbestimmung der Kupferstiche des Meisters von Wichtigkeit, indem von allen übrigen seiner zahlreichen Arbeiten, auch nicht eine datirt ist,[19]) oder sich auf einen bestimmten Zeitpunkt zurückführen lässt.

Die Ausführung dieses Blattes zeigt im Vergleich zu den Copieen der Schongauer'schen Passion, einen bemerkenswerthen Fortschritt, wenn also Z. es im Jahr 1466 oder 67 anfertigte, wie wahrscheinlich, so mussten, da jene Copieen als Anfangsarbeiten, wofür man sie erkannt, vorhergingen, die Originale Schongauer's doch wenigstens einige Jahre früher erschienen sein, was um so weniger zu bestreiten sein dürfte, falls es mit dem Alter des von Passavant in das Jahr 1458 gesetzten Blattes dieses Meisters seine Richtigkeit hätte. Dann würde man aber wohl von dem, von Bartsch auf 1445 festgesetzten Geburtsjahr Martin's absehen müssen, weil in solchem Falle er diese trefflich vollendete Folge bereits im fünfzehnten Jahre seines Alters ausgeführt hätte, welches eine kaum denkkare frühzeitige Entwickelung voraussetzt, wobei Meister und Schüler sich ungefähr auf gleicher Altersstufe befunden haben würden.

Bartsch begründet seine Rechnung auf eine von Heineken angeführte Zeichnung vom Jahre 1470, auf welcher Dürer, in dessen Besitz sie sich einst befunden, mit eigner Hand angemerkt hatte: „Diess hat der hübsch Martin gerissen im 1470 iar da er ein „jung gsell was. Des hab ich A. D. erfarn vnd Im zu eren daher „geschrieben im 1517 iar."[20]) einer Thatsache die also erst um ein halbes Jahrhundert später aus zweiter, dritter Hand zu dessen Kenntniss gelangte, daher nicht so fest steht, dass sie nicht einige Ausdehnung gestattete. Stellte man Schongauer's Geburtsjahr nur auf 1440, so würde diese Annahme dem Character des Bildnisses in der Münchener Pinakothek, nach dessen Zügen Bartsch sein Alter auf 38 Jahre schätzte,[21]) nicht merklich widersprechen, wogegen eine solche Abänderung, welche der ohnehin so kurzen Lebensdauer des Künstlers, die schon im Jahr 1488 ihr Ziel erreichte,[22]) diese wenigen Jahre zulegte, die Schöpfung so vieler

---

19) Christ führt ein Blatt desselben an, mit der Jahreszahl 1479, welches jedoch weder Heineken noch späteren Schriftstellern zu Gesicht gekommen ist.

20) Heineken N. Nachrichten, p. 406. Das Brittische Museum besitzt ebenfalls eine Federzeichnung Schongauer's, einen Apostel mit einem offenen Buche darstellend, von Dürer's Hand bezeichnet „das hat hübsch Martin gemacht Im 1469 iar."

21) Auf Schongauer's bekanntem Bildnisse in der Münchener Pinakothek lese ich, in Uebereinstimmung mit Bartsch's Fac-Simile, die Jahrzahl 1483, auf dem Seneser hingegen 1453, allein dieses ist spätere Copie, wie es scheint eines Venezianischen Künstlers, der die Ziffer 8 für eine 5 genommen und als solche dargestellt hat. Auch die Gesichtszüge sind nicht correct wiedergegeben, sondern älter.

22) Nach der bekannten Angabe im Obituarium der St. Martinskirche zu

herrlicher und hochvollendeter Werke während so beschränkter Frist um etwas begreiflicher machen würde. Wollte man hingegen mit Passavant das Geburtsjahr bis 1420 hinaufrücken, so wäre der „junge Geselle“ ein Fünfziger gewesen.

Martin Schongauer's Ruf, der zunächst nach Ulm, seiner Vaterstadt und dem vormaligen Wohnsitz seiner Familie gelangt sein musste, führte demnach den bereits den Knabenjahren entwachsenen Bartholomäus in dessen Schule, in derselben Absicht, welche späterhin Dürern dahinzog, nämlich zur Erlernung der nunmehr zur Selbstständigkeit gelangten Kupferstichkunst. Es ist vorauszusetzen, dass er einige Jahre darin verweilt habe, aber, sei es, dass ihm Geduld und Beharrlichkeit gefehlt, diese mühsame und schwierige Kunst sich anzueignen, worin er eine gewisse Sprödigkeit und Härte, welche seinen Grabsticbelarbeiten anhängt, niemals völlig überwinden können,[23]) oder dass andere Hindernisse eingetreten seien, genug es scheint, dass in einem erfolglosen Streben sein grosses Vorbild zu erreichen ermattend, er dessen, ihm keine Zukunft verheissende Schule wieder verlassen habe, um eine verschiedene Lebensrichtung einzuschlagen.

Es geschah um dieselbe Zeit, dass die neuerfundene Kunst des Bücherdrucks sich in Schwaben niederliess, wo sie namentlich in den Hauptstädten Ulm und Augsburg, unter Hohenwang, den beiden Zeynern, Bämler u. a. sehr balde fröblich aufblühete. Es ist natürlich, dass in jener Stadt, nämlich Ulm, wo zuerst in Deutschland der Formschnitt industriell und schwunghaft betrieben wurde, wenn auch einstweilen auf Heiligenbilder und Spielkarten eingeschränkt, dort auch am frühesten dessen Anwendung auf Bücherdruck sich in einem grossartigen Maassstabe entwickeln konnte, und das in mannigfacher Beziehung mit ihm eng verbundene Augsburg dem gegebenen Beispiele unverzüglich folgte.

Von den unternehmenden Druckherren dieser Städte machte Bämler zuerst den Versuch seine Ausgaben mit Holzschnitten zu verzieren, nicht allein zur Erleichterung des Verständnisses für

---

Colmar, wäre M. Schongauer im Jahre 1488 gestorben. Diesem widerspricht jedoch folgende Stelle im Grundregister derselben Kirche, Wickram's Urbar genannt, von 1490, fol. LVIII.

Item. Werlin von Limperg seligen erben XXXII sch. von irem Huse in schedelgaiz gelegen, gibt Munipur (ein andermal Peters von Mumppursz genannt) das halb und Marten Schongower das ander halb.

Später kommt Martin nicht wieder vor. Aus gütiger Mittheilung des Archivar Hugot.

23) Diese neben M. Schongauer's Werken so auffallende Unbeholfenheit hat wahrscheinlich A. Bartsch bewogen, den Meister b & s, mit von Murr, für den Aelteren zu halten, und daher in seinem grossen Werke jenem voranzustellen, während seine nach demselben gestochenen Copieen vielmehr das Gegentheil folgern lassen.

die Laien, als auch überhaupt zur Erhöhung des Interesses an Lecture, wie es in Schlussschriften unverhohlen ausgesprochen ist; ein Beispiel, das sofort Nachahmung fand, und zahlreiche illustrirte Drucke an das Licht rief.

Eine artistische Zugabe, sei es in historischen Vorstellungen, falls der Inhalt es gestattete, oder wenigstens in verzierten Initialen bestehend, wurde bald ein fast nothwendiges Erforderniss gedruckter Bücher, deren Kunst vielen unbedeutenden Geisteswerken dauernd Werth verliehen hat, sie vor schmählicher Vernichtung schützend. Eine musterhafte Sorgfalt auf Typen, Papier und Schwärze gerichtet, wodurch jene Ausgaben sich noch heute auszeichnen, wandte sich auch der künstlerischen Ausstattung erfolgreich zu, begünstigt durch das disponible Talent tüchtiger Maler, an denen die Schwäbische Schule jener Epoche vor anderen reich war.

Die aufmerksame Untersuchung der besseren Illustrationen früher Schwäbischen Incunabeln, und Zusammenhaltung derselben mit gleichzeitigen Gemälden der Landesschule, lassen deren gemeinsamen Ursprung nicht verkennen. Und wo anderwärts würde man auch die Urheber oder Erfinder dieser zahlreichen und theils sehr ausgezeichneten Holzschnitte zu suchen haben, als eben in den zünftig ansässigen tüchtigen Malern dieser blühenden Städte, die ihren Zunftgenossen, den Formschneidern, mit Visirungen an die Hand gingen, und gewiss auch in nicht wenigen Fällen selber den leicht erlernten Formschnitt ausübten. Der Antheil M. Schongauer's, Schühleins, der Holbeine, lässt sich mit Bestimmtheit nachweisen, und nicht minder halte ich mich überzeugt, dass auch Zeitblom an solchen Arbeiten sich vielfach betheiligt habe.[23 a)]

Als einen der frühesten derartigen Versuche dieses Künstlers glaube ich Doctor Hartlieb's berühmtes Werk Chiromantia betrachten zu dürfen, das, obwohl noch ganz xylographisch durchgeführt, dennoch schon vermittelst der Presse gedruckt ist, und durch diesen Umstand den Uebergang vom Tafeldruck zum Druck beweglicher Typen bezeichnet.[24)] Metzger und Ebert wollen es nicht später als in das Jahr 1472 setzen, wahrscheinlich aber ist dieses, übrigens in Hinsicht auf Kunst nur mässige Product, um einige

23 a) Unter den Wohlthätern des Klosters zu den Wengen wird ein Bartholomäus Schnitzer genannt,* wahrscheinlich Zeitblom, der bekanntlich der Brüderschaft dieses Namens angehörte und als solcher Holzschnitte zu Heiligenbilders geliefert haben könnte, wie sie von den Klöstern an fromme Pilger und andere Gläubige ausgetheilt wurden.**

*D. Kunstbl. 1833, p. 414.

**Johannes Schnitzer nannte sich der Verfertiger der in Holzschnitt ausgeführten Karten der Ulmer Ausgabe des Ptolemaeus von 1482.

24) Jorg Schapff, der sich am Schlusse des Werkleins nennt, war schwerlich Formschneider, denen damals die Anwendung der Presse noch nicht zustand, sondern vermuthlich nur Drucker.

Jahre früher entstanden, denn schon der erste illustrirte Bämler'sche Druck, die Summa Johannis von 1472, sowie das Plenarium vom darauf folgenden Jahre, wahrscheinlich aus derselben Offizin stammend, sind mit vorzüglichen Holzschnitten geschmückt, in denen der Geist Zeitblom's sich vollkommen ausspricht. Sie zeigen einen ernsten und grossartigen Styl, eine breite Behandlung mittelst einfacher kurzer Strichlagen, ohne Kreuzung, auf die Wirkung berechnet, welche Illuminirung ihnen ertheilen sollte, in Nachahmung der Zeichnungen, womit bisher Handschriften verziert wurden, und sind mit einem Verständnisse, einer Tüchtigkeit ausgeführt, wie nur bei Künstlern höherer Ordnung gefunden wird.

Von derselben Hand sind die mit historischen Compositionen ausgefüllten Initialen der sogenannten Fünften Deutschen Bibel, in Augsburg, wahrscheinlich aus G. Zeiner's Pressen um 1473—75 hervorgegangen,[25]) und die Verzierungen anderer Wiegendrucke, deren späterhin im Verzeichnisse Erwähnung geschehen soll.

Die Zahl der von Z. hinterlassenen Kupferstiche und Holzschnitte ist beträchtlich. Von Ersteren, die bisher allein berücksichtigt worden sind, gab Heineken in seinen „Neuen Nachrichten" ein Verzeichniss von 41, mit dem Grabstichel ausgeführten, das Zeichen b ✕ S tragenden Blättern. A. Bartsch waren deren nur 22 zu Gesicht gekommen, ausser mehreren unbezeichneten, die unter den Anonymen des zehnten Bandes seines Peintre Graveur Platz gefunden haben. Der in Amsterdam befindlichen Folge erwähnte, wie gesagt, zuerst im Allgemeinen Duchesne, die später, theilweise unter Hinzufügung anderer zu Paris und München vorhandenen Blätter, von Passavant kurz besprochen wurde, bis neuerdings Klinkhamer im 4. Bande der Revue Lacroix ein ausführliches Verzeichniss derselben vorlegte.

Mittelst Aufnahme einer namhaften Anzahl von meinen Vorgängern übersehenen Stücken ist mein Verzeichniss auf nahe an 160 Nummern herangewachsen, das bei geringer Aussicht, es nach vieljähriger, diesem Gegenstande gewidmeten Aufmerksamkeit noch wesentlich zu vermehren, ich nicht länger Anstand nehme hier zu veröffentlichen. Es umfasst vornehmlich die Kupferstiche, denn was die Holzschnitte betrifft, meistens in Bücherverzierungen bestehend, bei denen ein directer Antheil oft schwer zu bestimmen, so habe ich mich der Kürze wegen, mit Ausnahme weniger fliegenden Blätter, auf Angabe solcher gedruckten Werke beschränken müssen, welche Holzschnitte enthalten, an deren Ausführung der Künstler selber die Hand gelegt haben dürfte.

Dass von denen so seltenen geritzten Blättern eine so bedeutende Zahl, als das Amsterdamer Museum aufzuweisen hat,

25) In fol. max. Ebert 2166. Ein Facsimile dieser prächtigen Initialen giebt R. Weigel in Naumann's Archiv f. z. Künste, Jahrg. II.

sich beisammen gefunden, führt auf den Gedanken, dass diese Folge ursprünglich aus dem Nachlasse des Künstlers herrühren möge, wofür auch der Umstand spricht, dass mehrere derselben mit der Feder corrigirt, andere etwas auslavirt sind. Sie könnte füglich mit Sandrart's bedeutender Sammlung von Augsburg nach Amsterdam gelangt sein, die, vor dessen Rückkehr nach Deutschland, dort im Jahre 1640 öffentlich versteigert wurde. Sandrart war mit Rembrant nahe befreundet, der selbst ein eifriger Sammler von Kupferstichen war, daher Letzterer sicher diese Blätter gekannt haben wird, der unter den Holländischen Künstlern zuerst und allein sich deren eigenthümliche Technik aneignete und mit dem glücklichsten Erfolg in Anwendung brachte.

Ob nun Z. bereits unter M. Schongauer die Malerei geübt habe, ist sehr zu bezweifeln, da etwaige bei ihm vorkommende Reminiscenzen nur für Eigenthümlichkeiten der ganzen Oberdeutschen Schule gelten können, wogegen seine Färbung und Behandlungsweise von Schongauer's gänzlich abweichen. Dieser verdankte seinen grossen Namen ganz allein seinen weit verbreiteten trefflichen Stichen, die ihm Ruhm und Schätze eintrugen, während er als Maler sich nicht auszeichnete, denn die schwäbische Schule hat grössere Meister aufzuweisen. Schon seine frühesten Lobredner fanden an seinem Colorit zu tadeln, wie wir es auch an seinem Hauptbilde, der Mutter Gottes im Rosenhag vom Jahr 1473, bestätigt finden, das neben sonstigen Verdiensten, von ungeübter Hand mühsam ausgeführt erscheint.[26]) Auch ist nicht anzunehmen, dass, in Betracht des Zeitaufwandes, den seine vielen hochvollendeten Stiche erforderten, er neben anderweitigen Berufsarbeiten viele Gemälde habe ausführen können, wie denn auch wirklich nur eine ganz geringe Zahl unzweifelhafter existirt, die keine grosse Verbreitung gefunden haben und grösstentheils zu Colmar, seinem Wohnorte, verblieben sind.

Hätte Z. sich von Jugend auf der Malerei widmen wollen, so würde sich ihm in Ulm selbst bei dem trefflichen Hans Schühlin die günstigste Gelegenheit dargeboten haben, in dessen Schule er aber vermuthlich erst später eintrat, während er für das Kupferstechen keinen vorzüglicheren Lehrer finden konnte als Schongauer; worüber hinaus dessen Einfluss auf Z's Bildung aber nicht bemerklich ist.

Wir sind wenigstens dermalen ausser Stande Zeitblomen ein einziges zuverlässiges Gemälde aus früher Zeit nachzuweisen, kaum eines vor 1480, denn an den ofterwähnten Kilchherg'schen, welche nach Weyermann schon im Jahr 1473 ausgeführt sein sollten, ist seine

26) Dieses Bild, des Meisters Hauptwerk, vormals in der Kirche selbst in grosser Höhe aufgehangen, hat nunmehr einen Platz in der Sakristei gefunden, wo es bequem betrachtet werden kann. Bei dieser Veranlassung ist auf der Rückseite die Jahreszahl 1473 entdeckt worden.

Autorschaft ganz unerwiesen. Diese Bilder, welche vormals in der Dorfkirche des Orts existirten, nunmehr verschollen, werden mit andern, unzweifelhaft von Z. herrührenden. in der dortigen Schlosskapelle verwechselt, die sich gegenwärtig in der grossen Abel'schen Sammlung zu Ludwigsburg bei Stuttgart befinden, aber einer viel späteren Epoche angehören, und etwa um das Jahr 1504 entstanden sind.[27])

Weyermann wird verleitet, unsern Künstler auch schon so frühe als 1473 unter den Ulmer Malern, sogar als Aeltesten aufzuführen, und zwar durch einen von ihm mitgetheilten Contract zwischen der Malerbrüderschaft zu den Wengen daselbst, und dem Prior des Gotteshauses gleichen Namens, welchen angeblich Zeitblom, als Aeltermann dieser Corporation, zugleich mit andern seiner Collegen abgeschlossen habe.[28]) Dieses beruht aber auf einem Missverständnisse, wie bei näherer Untersuchung aus dieser Urkunde selber hervorgeht, denn die gegebene Jahreszahl 1473 bezieht sich auf eine vorlängst, wie es dort heisst, „viel iar her", mit einem Prior Ulrich Krafft stattgefundenen Transaction, wogegen der neue Contract erst 26 Jahre später, im Jahr 1499 mit dem Nachfolger, dem Prior Johann Mann, errichtet wurde. Die Acte beweiset also nur, dass Zeitblom im Jahr 1499 als Aeltester der Brüderschaft fungirt habe, und die Jahreszahl 1473 hat keine Beziehung auf ihn.[29])

Uebrigens lag Weyermann, wie er bemerkt, nur eine Abschrift der Originalacte zur Benutzung vor, in welcher der Copiiste unterlassen haben dürfte, die Stelle „Wie ist es auch" bis „möglich" zwischen Parenthesen zu stellen, denn sobald man diese ergänzt, kann über den Sinn derselben kein Zweifel obwalten.

Also im Jahre 1466 und früher hatte Z. bereits in Kupfer gestochen, in Holz vermuthlich schon zu Anfang der Siebenziger, und seine derartigen Arbeiten lassen sich eine Zeit lang verfolgen, aber erst nach einer Reihe von Jahren sind ihm Gemälde nach-

27) Diese Berichtigung verdanke ich der Güte des Herrn Besitzers. Die vier Bilder, aus zwei zersägten Altarflügeln entstanden, enthalten die lebensgrossen Figuren der Heiligen Georg, Florian, Johann Baptist und Margaretha; auf dem ursprünglichen Rahmen befand sish die Inschrift Zeitblom zu Vlm. Bei dieser Veranlassung muss ich meine Freude aussprechen, dass ein werthvoller Theil dieser grossen Sammlung, welche die schwäbische Schule umfasst, alle Bilder Zeitblom's einbegriffen, unlängst von der Königl. Würtembergischen Regierung acquirirt ist, und dieser Schatz als öffentliches Eigenthum nunmehr dem Vaterlande gesichert ist.

28) D. Kunstblatt. 1850, p. 355.

29) N. Wöckmann, der gleichzeitig mit Zeitblom als Aeltester der Brüderschaft genannt wird, erscheint nach Jäger's Angabe,* zum erstenmale in Urkunden im Jahr 1498, dagegen von 1506 bis 26 sehr häufig, 'der doch, so späte noch am Leben, unmöglich schon volle 53 Jahre früher als Aeltester fungirt haben kann.* S. dessen Ulmer Künstler. D. Kunstbl. 1833, p. 409.

zuweisen; von da an allgemach mit Arbeiten überhäuft, erfüllt er nach und nach ganz Schwaben und Franken mit trefflichen Werken seines Pinsels, denen wir bis kurz vor seinem muthmasslichen Ende nachgehen können. Hier zeigt sich offenbar zwischen seinem anfänglichen Berufe als Stecher, und nachherigem als Maler, eine bedeutende Lücke, daher es sich frägt, womit der Künster während dieser Zwischenzeit, welche in sein kräftigstes Mannesalter einfällt, sich beschäftigt habe.

Die Antwort hierauf scheint ein sehr merkwürdiges Kunstbuch zu ertheilen, das sich in der reichen Kupferstich-Sammlung des Fürsten von Waldburg-Truchsess befindet,[30] und in dieser Beziehung so wichtig ist, dass es angemessen erscheint bei demselben ausführlich zu verweilen.

Es ist ein noch in seiner ursprünglichen schlichten Lederhülle enthaltener Folio-Band mit einer Anzahl Federzeichnungen gemischten Inhalts auf Pergament, von Meisterhand, und in Erfindung und Ausführung so durchaus übereinstimmend mit den Kupferstichen Zeitblom's, dass ich keinen Anstand nehme ihm dieselben zuzuschreiben.

Ein Titel, der über den Autor und die Entstehung hätte Auskunft geben können, ist nicht vorhanden, und da mehrere Blätter herausgeschnitten sind, so beginnt nunmehr der Band mit einer in wohlgeformter, runder, gothischer Minuskel geschriebenen Ars memorativa, welche drei Seiten erfüllt.[31]

Hierauf folgen sieben reiche Vorstellungen, jede eine ganze Blattseite einnehmend, den Einfluss der Planeten auf die Beschäftigungen der Menschen veranschaulichend; die personificirten Himmelskörper erscheinen gerüstet zu Pferde und Fähnlein führend

---

30) Diese, eine der ältesten und bedeutendsten Privatsammlungen Deutschlands, im Schlosse Wolfsegg bei Ravensburg in Schwaben aufbewahrt, ist reich an Merkwürdigkeiten, und Dank sei es der zuvorkommenden Gefälligkeit des kunstliebenden Vorstehers, Herrn Kammerdiener Jeggle, Besuchern leicht zugänglich.
Das Kunstbuch ist beschrieben von E. Förster in einer Abhandlung:

> Luna von einem schwäbischen Meister des XV. Jahrhunderts. Mit einer Bildertafel. Darin wird gesagt: Die trefflichsten dieser Blätter stehen der Weise des Martin Schongauer so nahe, zu denen ich ausser der Luna noch Mars und Venus rechne, dass man wohl auf ihn als den Urheber schliessen könnte. Dahin gehören auch die meisten Doppelblätter. Wieder eine andere Hand ist in der Miniatur am Eingange zu erkennen, und Waffen und Geräthschaften stammen wieder von einem andern her. Das Ganze aber dürfte zwischen 1450 und 1460 entstanden sein; auf den oberdeutschen, insonderheit schwäbischen Ursprung, weisen noch bestimmter als die damals über ganz Deutschland verbreitete, aus der Genter Schule hervorgegangene Formengebung, die beigeschriebenen Verse mit ihren süddeutschen Sprach-Eigenheiten hin.

31) Der Eingang lautet: Prout Galienus in archa secretorum sicut et plures phisica auctores manent memoriam per conforma applicatura etc.

über dem Thun und Treiben der ihnen unterworfenen Sterblichen erhaben.[32] Der leitende Gedanke dieser Vorstellungen entspricht ganz denen zum Kalender des Joh. de Gamundia gehörigen des Berliner Kupferstichcabinets,[33] so wie denen einer Handschrift der Heidelberger Bibliothek,[34] und der Planetenfolge des Baccio Baldini;[35] während im Text viel Uebereinstimmung herrscht und die Motive dieselben sind, erweisen sich dagegen die Compositionen dieser vier Folgen gänzlich verschieden von einander, eine Erscheinung, die nur durch einen allen zum Grunde liegenden gemeinschaftlichen Urtext zu erklären ist, welcher dermalen noch unermittelt.

Die nächsten sieben Blätter enthalten die hier beschriebenen Volksscenen, deren jede zwei gegenüberstehende Seiten einnimmt.

Ein öffentliches Badhaus, wo im offenen Fenster ein Lautenschläger sitzt; im anstossenden Hofe mit Springbrunnen gewahrt man einen bekränzten Herrn an einem Tische mit Erfrischungen und mehrere lustwandelnde Paare.

Ein sogenanntes Weiherhaus, auf dessen Zugbrücke ein Herr Fischern und Entenjägern zuschaut; eine Gesellschaft Stadtbewohner fährt in einem Nachen umher, andere promeniren.

Zwei Ritter in Stechhelmen turnierend; unter vielen umstehenden Zuschauern bemerkt man mehrere Cavaliere zu Pferde, welche Damen hinter sich führen.

Nochmals zwei turnierende Ritter.

Eine Gesellschaft Cavaliere und Damen wird von den Herren einer stattlichen Burg empfangen, die über ein Dorf im Hintergrunde emporragt.

Der Hofraum einer Burg mit Herren und Damen in Conversation; ein Stallknecht striegelt ein Pferd, ein Zweiter worfelt Hafer; im Hintergrunde bemerkt man einen Menschen mittelst einer Falle an den Beinen aufgehangen.

Eine gemischte Gesellschaft bei einer Collation im Freien neben einem Waldbache, wird vor einem Narren, der einen Kolben führt, unterhalten, daneben ein Springbrunnen und auf einer Planke ein sitzender Pfau. Der Bach treibt treibt ein Mühlrad, das geometrisch aufgerissen ist.

Es folgen einige Blätter mit Recepten und Medicamenten, theils in Zifferschrift abgefasst.

---

32) Siehe eine Nachbildung der Vorstellung des Planeten Luna, bei Förster, Band III, Abth. 3.

33) Solzmann, die xylographischen Bücher u. s. w. Serapeum III, p. 177.

34) Solzmann a. a. O.

35) Beschreibung der Planetenfolge des Baccio Baldini. Strutt Dictionary I. 25 und Wilson's Catalogue, p. 21.

Darstellung eines Bergwerks, mit Bergleuten bei der Arbeit, in einer Landschaft mit hohem Horizont, wo im Vorgrunde Reisende von Strassenräubern angefallen werden. Höchst ausführliche Federzeichnung, in Saftfarben beendigt; als Titelblatt einer Folge Aufrisse von Gebäuden und Maschinen zum Berg- und Hüttenwesen gehörig, nämlich Schmelzen, Poch- und Stampfwerken, Bläsebälgen, Flaschenzügen u. s. w., alles geometrisch aufgerissen. Dazu erklärender Text nebst Recepten, abermals zum Theil in Zifferschrift.

Mehrere Blätter Text, betreffend Münzwesen, Berechnung der edlen Metalle nach der Feinheit u. s. w.

Verschiedene theils auf beiden Seiten in derselben Weise ausgeführte Blätter mit Ballisten, Kanonen und deren Lafetten, Mauerbrechern und anderm Kriegsgeräth, darunter die auf vier zusammenhängenden Blättern ausgeführte Zeichnung eines Geschütz- und Bagagezuges, von Armbrustschützen und einem Fähnlein Ritter mit aufgebundenen Helmen escortirt; Musik an der Spitze.

Ferner das Lager eines deutschen Bundesheeres von einer Wagenburg umgeben, wo ein Kaiser vor einem grossen Gezelte, von dem der Reichsadler weht, Depeschen entgegennimmt. Umher kleinere Zelte mit den Bannern von Würtemberg, Erbach u. a.[36]) Hier Soldaten beim Würfelspiel vor einer Bude, dort andere unter denen Streit ausbricht; am verrammelten Thor Reiter Einlass begehrend, vor dem Bettler gelagert sind neben Pferdecadavern. Auf zwei Blättern ausgeführt.

Hierbei befindet sich eine Anweisung zur Büchsenmeisterei, deren Eingang bemerkenswerth ist.

„Item das hort eim buchssenmeister zu. Er sol got vor augen han wan er so mit der buchsen vnd pulfer umb geet. So hat er synen grosten feynt vor ym ꝛc.

Hierauf folgen noch verschiedene Regeln und Recepte, worauf der Band mit einigen leeren Seiten heschliesst.

Sämmtliche sind mit breiter Feder frei und meisterlich ausgeführt, nur selten etwas schraffirt, und scheinen theils bestimmt gewesen im Miniatur beendigt zu werden, womit bei einigen Köpfen sowie Initialen des Textes bereits ein Anfang gemacht wurde, wie auch die Rüstungen und Wappen an mehreren Stellen in Gold und Silber unterlegt sind.

Diese geistreichen Entwürfe, die uns an der Hand eines Zeitgenossen so lebhaft mitten in das oberdeutsche Volks- und

---

36) Ein gleichzeitiger Chronist berichtet:

Bisz d. keyser für nusz kam
mit grosser macht als zymlich ist
vnd sein leger do genam
im wagenburg mit spehern lyst.

Hans erhart, Burgundische Historie. strossburg 1477, fol.

Feldleben jener Epoche hineinversetzen, zeigen, was Gegenstand, Auffassung und Costüme betrifft, die auffallendste Uebereinstimmung mit Zeitblom's Kupferstichen weltlichen Inhalts, da hingegen deren geistlicher Theil wiederum eine eben so grosse Verwandtschaft mit des Künstlers Devotionsgemälden an den Tag legt; solchergestalt bilden seine Stiche nach beiden Seiten hin den vermittelnden Uebergang, ohne welchen man in denen, sowohl im Gegenstande als in der Ausführung sich so extrem entgegenstehenden Kunstwerken, nicht leicht denselben Urheber erkennen würde.

Die Vielseitigkeit des Künstlers, der sich in solchen Gegensätzen gefiel, erinnert an seinen grossen Zeitgenossen Lionardo da Vinci, der in gewaltigster Geistesanstrengung sein grosses Abendmahl, diese erhabenste aller malerischen Conceptionen vollbringend, zur Abspannung und heiteren Kurzweil, gelegentlich eine Unzahl abenteuerlicher Zerrbilder zu Papier bringen konnte; heute beschäftigt die schwierigsten Aufgaben der Hydrostatik und Dynamik zu lösen, morgen eine Wurstmaschine oder dergleichen auszuklügeln.

Und wie in Lionardo's künstlerischem Nachlasse, erscheint auch in Zeitblom's Kunstbuche eine Menge Risse, Berghau, Geschütz- und Maschinenwesen betreffend, ein Material das wissenschaftliche Ausbildung voraussetzt, so weit die Empirik jener Zeiten eine solche Benennung verdient, und zu des Künstlers Lebenslauf, Entwickelung und Berufsthätigkeit in nächster Beziehung stehen muss.

Es bindert nichts uns anzunehmen, dass in die mehrjährige Lücke, zwischen Zeitblom's Tirocinium bei Martin Schongauer und seiner in späteren Jahren zur Blüthe gekommenen malerischen Praxis, ein polytechnischer Wirkungskreis als Maschinist und Büchsenmeister eingetreten sei, ein Beruf keineswegs seinem früheren so gänzlich entgegengesetzt, als es bei flüchtiger Betrachtung erscheinen möchte.

Die Goldschmiedskunst behauptete in jener Zeit, als das Princip der Arbeitstheilung noch nicht aufgestellt war, ein sehr ausgebreitetes Feld, denn ihr Lehrcursus eröffnete den Weg zu mannigfaltigen anderen Künsten und Gewerben Ihren Eingeweiheten war unter Anderm das ganze Münzwesen anbetrauet, welches Kenntniss von Metallurgie und Probirkunst ausbedingte, nebst Einsicht von Bergwerks- und Hüttenwesen, wovon Maschinenbau unzertrennlich war. Der Giesskunst Meister, schafften sie auf feurigem Wege Grosses wie Kleines, und zarte Geschmeide gingen aus ihrer Werkstätte hervor, sowie monumentale Kolosse. Die Universität der Goldschmiedsinnungen ist die Primärschule der Bildung für die grössten Maler, Bildhauer und Baumeister des Mittelalters gewesen; es genügt an Ghiberti, da Vinci, Dürer, Cellini, zu erinnern.

Um dieselbe Zeit aber erhob sich der denkwürdige burgundische Krieg; im Jahre 1473 versammelte Kaiser Friedrich die deutschen Völker gegen Carl den Kühnen unter das gemeinschaftliche Reichspanier, dem die nach Abenteuer und Beute dürstende kampfeslustige Jugend von allen Seiten, dem Rheine nach, zuströmte.

In den Feldzügen Herzog Carl's fand die Anwendung des groben Geschützes, das die moderne Kriegführung gänzlich umzugestalten berufen war, in einem früher ungekannten Maasse statt; dem gewaltigen Belagerungspark, welchen der Burgunder vor Neuss führte, durfte das zum Entsatz bestimmte Bundesheer nicht nachstehen, und waren es vornämlich die Reichsstädte, welche Geschütz und Büchsenmeister zu stellen hatten, unter denen die schwäbischen Ulm und Augsburg, sowie auch Nürnberg, zahlreiche Contingente lieferten. Friedrich's persönliche Erscheinung in diesen Städten, namentlich in Ulm, dessen Huldigung er empfing und dessen Privilegien er bestätigte, war ganz geeignet die Massen für den Feldzug zu begeistern.

Eine der obenerwähnten Zeichnungen des Kunstbuchs scheint den geschichtlichen Moment darzustellen, wo der Kaiser in seiner Wagenburg verschanzt, die Belagerung beobachtend und unterhandelnd abwartet, eine Darstellung, so ganz aus dem Leben gegriffen, dass man annehmen darf, der Künstler, der neben dem kaiserlichen Zelt die vaterländischen Banner wehen lässt, habe sich als Augenzeuge im Lager anwesend befunden.[37])

Nach geschlossenem Frieden und Auflösung des Bundesheeres, setzten die Städte, als Verbündete der Schweiz, den Krieg gegen Burgund auf eigene Hand fort, bis der Sturz Herzog Carl's im Jahre 1477 demselben ein Ende machte. Wahrscheinlich ist Zeitblom in Folge dessen, nach dieser Episode seines Lebens in seine Vaterstadt zurückgekehrt, um sich wiederum friedlichen Künsten zu widmen, denn wir sehen ihn nunmehr in die Schule des grossen Malers Hans Schühlein eintreten,[38]) mit dem er späterhin eine Geschäfts- und Familienverbindung eingeht.

Diese interessante Thatsache geht hervor aus einer Tafel des Altarschreins der Kirche zu Münster, eines Dorfes in der Grafschaft Burgau, einige Meilen von Augsburg entfernt, das im Jahre 1460 durch Kauf an Jacob Fugger überging, von dem, gemeinschaftlich mit Wolfgang von Freiberg, jenes Werk gestiftet wurde.

---

37) „Vo würteberg groff eberhart
„auch do selbs zur linken syten
„dem keyser noh gelegert wert
„fürstlichen stodt zu allen zyten."
Burgundische Historie, strossburg 1477, fol.

38) Hans Schüchlin von Ulm, Maler von der Mitte bis Ende des 15. Jahrhunderts, von Ed. Mauch. Würtembergsche Volksbibliothek, 1. Abth., II. Heft. Stuttgart 1859. kl. 8°.

Die Tafel bildet den linken Flügel desselben, enthaltend die Vorstellung der Heiligen Johannes der Evangelist, Gregorius und Augustinus, zu deren Füssen Erdbeerpflanzen und Schwertel spriessen, auf einem gemusterten Goldgrunde. Sie führt folgende Unterschrift: — und von hans Schülein v. B. Zeithlom zw Vlm mit gemacht 14 . . (die beiden letzten Ziffern sind leider zerstört), welche durch die Anfangsworte auf dem entgegengesetzten Flügel: Dises Werk wurde von Jacob Fugger und W. v. Freiberg gestiftet, zu ergänzen ist.

Die mittlere Tafel, angeblich mit einer Vorstellung der Mutter Gottes und Heiligen, wird dem H. Schülein zugeschrieben.[39])

Hier liegt also der Beweis vor, dass Schülein und Zeitblom zusammen gearbeitet haben, und zugleich das wahrscheinlich einzige Beispiel, dass der Letztere seinen Namen auf einem Gemälde verewigte, da in den seltenen Fällen, dass er sich genannt, es auf dem Rahmen geschah,[40]) wodurch bei einer Restauration die Bezeichnung gewöhnlich verloren ging.

Von demselben Schülein ist ein ausgezeichnetes beglaubigtes Werk auf unsere Zeit gekommen, nämlich der Hochaltar in der Kirche zu Tiefenbronn, eines Walddorfes zwischen Pforzheim und Calw gelegen, auf dessen Rahmen der Meister sich genannt hat, unter Angabe des Jahrs 1469.[41])

Die Vorzüglichkeit dieses Werkes giebt hinlänglich zu erkennen, dass die obenerwähnte Tafel aus Münster nicht von Schülein, folglich nur von Zeitblom ausgeführt sein könne, wie es auch in der Ordnung ist, dass ein Mittelbild dem Meister, und dessen Flügel dem Schüler zu Theil werden. Die Färbung ist kühler und schwächer als in Z's Bilder seiner guten Zeit, auch die Ausführung noch etwas zaghaft, daher es als eine frühe Arbeit zu betrachten ist. Wir können aber daraus entnehmen, dass Z. seine spätere Grösse vornämlich S.'s Einflusse zu danken habe, der so kräftig und nachhaltig war, dass selbst bis in die späteste Zeit sich bei ihm characteristische Eigenthümlichkeiten seines Lehrers erhalten haben. Da jedoch diese Entwickelung nur durch eine Reihe von Uebergängen gedacht werden kann, so müssen voraussetzlich in einer gewissen Epoche, Zeithlom's Arbeiten denen Schülein's sehr nahe gekommen sein, und in der That begegnet

---

39) Das erwähnte Flügelbild befand sich noch im vorigen Jahre im Atelier des Herrn Conservators Eigener zu Augsburg aufgestellt, dessen Güte ich die Mittheilung der betreffenden Particularien verdanke.

40) So z. B. auf der Rückseite des Altarschreins auf dem Heerberge, und auf den Rahmen der früher auf dem Schlosse zu Kilchherg befindlichen Bilder.

41) Grüneisen und Mauch machten zuerst auf dieses Meisterwerk aufmerksam. S. deren Ulm's Kunstleben im Mittelalter. Ulm 1840. 8°.

Dass Zeitblom an demselben mitgearbeitet habe, namentlich an der Predella, (p. 24) scheint aus der Behandlung derselben nicht hervorzugehen.

man Gemälden, bei denen die Entscheidung zwischen beiden Meistern eben so schwierig scheint, als in ähnlichem Falle zwischen Rafael's früheren Gemälden und denen Perugino's.

Aus diesem zwischen beiden Künstlern bestehenden Verhältnisse, das in der Folgezeit durch Familienbande dauernd befestigt wurde, darf wohl soviel mit Sicherheit gefolgert werden, dass zu keiner Zeit Z. der Schule F. Herlen's angehört haben könne, wie bisher angenommen worden ist. Späterhin unbedingt nicht, aber früher ebensowenig, schon desshalb, weil von dem energischen Colorit Herlen's, das fast sein Hauptverdienst ist, und das Z. von ihm etwa angenommen haben könnte, das Münster'sche Bild gerade das Gegentheil zeigt, und diesem vorhergehende Werke nicht nachzuweisen sind.

Bevor man auf die Uebereinstimmung des dem Zeitblom zugeschriebenen Nördlinger Ecce homo, mit Herlen's Werken,[42]) eine solche Folgerung begründen dürfte, müssten bessere Wahrscheinlichkeitsgründe beigebracht werden, dass dessen Autorschaft ihm überhaupt angehören könne. Man hat das Monogramm des Bildes auf den Maler bezogen, weil es von den bekannten Wappen des Donatars aus der Familie Gienger gänzlich abweicht. Aber für ein Wappen ist dasselbe auch keineswegs zu nehmen, sondern nur für eine jener willkürlichen Marken oder Siglen, wie häufig im Mittelalter, der Familien-Wappen unbeschadet, von Individuen als Signaturen geführt wurden, namentlich von der Classe der Kaufleute, welcher Gienger angehörte. An so hervorragender Stelle unmittelbar vor dem knieenden Donatar angebracht, muss die Marke nothwendig auf diesen bezogen werden, und darf man versichert sein, dass sie ihm angehörte, denn indem der Zweck solcher Votivgemälde vornämlich darin bestand, der Pietät des Gebers ein Denkmal zu setzen, sowie das Eigenthumsrecht am Platze zu wahren, so ist es schlechterdings unmöglich, dass der Maler sein eigenes Zeichen oder Wappen hätte unterschieben dürfen. Ueberdiess lässt sich in dieser Marke, in einem Kesselhaken, oder selbst einem Z mit einem R verbunden bestehend, doch nur eine sehr schwache Beziehung auf Zeitblom's Namen finden.

Es liegt die Folgerung nahe, dass dieses Ecce homo, über dessen Herlen'schen Character viele Stimmen sich vereinigen, wohl von Niemand anders als diesem selber herrühren könne, der bekanntlich im Jahre 1467 als Stadtmaler nach Nördlingen berufen wurde, und also gerade zur Zeit der Entstehung des Bildes, dort sein Amt angetreten hatte.

Dass ein so ausgezeichneter Meister mit einem untergeordneten Anfänger an einem und demselben Werke sich betheiligt,

42) Siehe Waagen, im D. Kunstbl. v. 1854, p. 165.

kömmt häufig vor, allein solche Thatsache durch eine Inschrift verewigt zu sehen, ist eine so seltene und auffallende Erscheinung in der Kunstgeschichte, dass ihr ganz ungewöhnliche Motive zu Grunde liegen müssen. Wir glauben nicht fehl zu schliessen, indem wir den Schlüssel dieses Räthsels in Zeitblom's Verbindung mit Schülein's Tochter, um das Jahr 1483, zu finden glauben, durch welche der Freundschaftsbund zwischen beiden Künstlern dauernd besiegelt wurde.

Da nun, nach der Vorzüglichkeit des Hausen'schen Altars vom Jahre 1488 zu schliessen, Zeitblom im Jahre 1483 wohl schon einen höheren Standpunkt in der Kunst hätte einnehmen müssen, als aus der Münster'schen Tafel hervorgeht, so dürfte Letztere noch vor seiner Verheirathung entstanden sein, und die Inschrift vornämlich bezweckt haben, den künftigen Eidam und Ersatzmann bei seinem ersten Auftreten als Maler, in die Welt empfehlend einzuführen. Und mit dieser Begründung eines dauernden Verhältnisses, tritt Zeitblom in seines Schwiegervaters Kundschaft ein, von dem bezüglich auf Malerei fortan wenig mehr verlautet; von seiner jungen Frau begleitet, zieht er als fahrender Künstler in Schwaben und Franken umher, seine Anwesenheit hier und dort mit grossartigen Werken seines Genius bezeichnend, meistens an Ort und Stelle ausgeführt.

Während einer Reihe von Jahren finden wir den Künstler an verschiedenen Orten in einem weiten Umkreise seiner Vaterstadt beschäftigt, so viel wir wissen im Jahre 1488 zu Hausen, 1490 zu Blaubeuren, 1496 zu Eschach, 1497 zu Hürbel, 1505 zu Wippingen, 1507 zu Süssen u. s. w.

Die herrlichen Werke zu Blaubeuren, theils unverdient bezweifelt, werden von Einigen in 1496 gesetzt, von Andern erst in 1517; Ersteres wohl aus dem Grunde, dass die von Syrlin geschnitzten Chorstühle jene Jahreszahl führen, Letzteres wegen der Ziffer XVII, welche sich auf der Bekleidung eines Jünglings in der Epiphanis befindet, in dem wir eine Portraitfigur vermuthen, deren Alter dadurch angedeutet wird. Indessen trägt die colossale Figur Johannes des Täufers auf der äusseren Giebelmauer der Kirche deutlich die Jahreszahl 1490, und schwerlich werden äussere und innere Ausschmückung des Gebäudes weit auseinanderliegen. Das grossartige Gepräge dieses ziemlich wohlerhaltenen Wandgemäldes lässt keine Zweifel an Zeitblom's Autorschaft aufkommen, der sich in demselben zugleich als ein tüchtiger Frescomaler bewährt.

Auch jener Maler Bartholomaeus, der im Jahre 1487 seine Kunst zu Kilchheim ausübte, und der während der damaligen Händel zwischen Graf Eberhard dem Jüngeren und dem Frauenkloster zu St. Johannes Bapt. daselbst, den hartbedrängten Nonnen, welche der ältere Graf Eberhard protegirte, hilfreich beistand, er nebst

seiner Frau,[43]) darf mit Wahrscheinlichkeit auf Zeitblom gedeutet werden.[44])

Zwar wird seiner schon zwischen 1490 und 98 als eines Mitgliedes der Malergilde (Brüderschaft zu den Wengen genannt) in Ulm gedacht, allein erst nach des Schwiegervaters Tode, im Jahre 1502, scheint er wiederum seinen festen Wohnsitz in der Vaterstadt genommen zu haben, in deren Steuerregistern er um 1504 erscheint, bis, wahrscheinlich zwischen 1516 und 20, wo alle Nachrichten von ihm versiegen, er von der Bühne des Lebens gänzlich abtritt.

Nach Jäger's Angabe hätte Zeitblom sehr lange zu Nürnberg verweilt.[45]) Wir finden keine Belege hiefür, es sei dann, dass er an den zahlreichen Holzstöcken zu Hartmann Schedel's grosser Weltchronik mitgearbeitet habe, die im Jahr 1493 von Hans Schonsperger herausgegeben wurde. Dieses ist nicht unwahrscheinlich, denn wenn auch in der Schlussschrift des Buchs nur Wohlgemuth und Pleydenwurff als Urheber der Holzstöcke genannt sind, so geht doch aus der Verschiedenheit des Styles und der Ausführung hervor, dass noch andere Kräfte zur Ausstattung des umfassenden Werkes herbeigezogen wurden, und allerdings wird man bei manchen Stöcken lebhaft an Zeitblom erinnert.

Sehr zweifelhaft bleibt es hingegen, dass Z. Italien besucht habe, wie aus ihm zugeschriebenen in Salzburg existirenden Gemälden und Zeichnungen vom Jahr 1492 gefolgert wird,[46]) denn keines seiner anerkannten Werke zeigt davon die geringste Spur, und schwerlich hätte sich der Künstler dem mächtigen Einflusse italienischer Kunst entziehen können, welches weder Dürer noch Burgkmair, noch andere Zeitgenossen, vermochten. Zeitblom ist

---

43) — über dasselbe nam man (nämlich Dr. Conrad, ein Augustinermönch, Kanzler des jüngeren Grafen Eberhard) danacht etlich für, als meyster Barthlome der maler, und die krafftin und ander me zug man, sy hetten uns spyss zugetragen und heymlichen geraten und geholffen u. s. w.

— Do seyten uns etliche erbare frowen von Kirchen, jene wer es ouch gesagt worden, dorum hetten ir etwi viel zusamen geslagen und warent sy des eyns geworden, als die agnes smydin, die malerin und eva, und andere me, u. s. w.

Chronicon Coenobii Kirchheimense bei Sattler, Geschichte des Herzogthums Würtemberg unter den Grafen. Th. 4. p. 186, 202.

44) Ein Maler Barth. Thorer, soll, wie Weyermann in einer alten Handschrift entdeckte, im Jahr 1492 in des Kaufmanns Barth. Gregg Hause gearbeitet haben, von dem aber keine weitere Nachricht noch Werke vorhanden. Dessen Neue Nachrichten, p. 550.

45) Kunstblatt 1833, p. 420.

46) Kunstblatt 1852, p. 73.

So wie die italischen Motive in den beiden Zeichnungen, die das Zeichen B Z führen, ihre Aechtheit in Zweifel stellen, so die hervorgehobene Weichheit des Colorits, die der Gemälde.

von der Renaissance, die in Italien wie in den Niederlanden gegen Ende des 15. Jahrhunderts schon in voller Blüthe stand, durchaus unberührt geblieben.

Auf das oben beschriebene Kunstbuch zurückkommend, ist des merkwürdigen Umstandes noch zu erwähnen, dass in demselben eine ausgezeichnete Miniaturmalerei enthalten ist, unverkennbar von der Hand des trefflichen Meisters, der nach seinen Kupferstichen von 1466 genannt ist, wahrscheinlich des Namens Egidius, und aus Cölln gebürtig.[47])

In demselben ist im Vordergrunde einer Gebirgslandschaft, auf grünem Plan, ein Fürst von seinem Hofstaate umgeben dargestellt, der von einer Bande Jongleurs auf verschiedenartige Weise unterhalten wird. Einer von ihnen bläst Feuer aus dem Munde, ein anderer zeigt Künste mit Schlangen, ein dritter balancirt einen Dolch auf der Nase; ihrer zwei treiben Ringerkünste, noch andere kämpfen mit langen Schwertern.[48]) Die Ausführung des Blattes ist vollendet und meisterlich.

Die Tüchtigkeit, welche der Künstler in einem unlängst in Besitz des Berliner Museum gekommenen Oelbildes als Maler an den Tag legt, macht sich auch in diesem verwandten Kunstwerke geltend; sie kann uns nicht überraschen, da die Selbständigkeit und Vollkommenheit seiner Stiche eine malerische Bildung voraussetzt.

Dass aber Meister Egidius unserm Künstler diess Bild in sein Album fertigte, lässt auf ein nahes Verhältniss zwischen beiden schliessen, erklärlich unter Künstlern, welche gleiche Zwecke verfolgen, wie unter andern auch zwischen Dürer und Lucas bestand. Dasselbe darf bei Zeitblom und seinem Lehrer Schongauer vorausgesetzt werden, wie auch Israel van Mekenen, der eine namhafte Anzahl Copieen nach dessen Stichen und vielleicht Zeichnungen anfertigte, die ohne eine bestehende nähere Verbindung schwerlich in seinen Bereich gekommen wären.[49]) Ein gemeinschaftliches Interesse musste diese gleichgesinnten, damals noch sehr isolirt stehenden Künstler einander nähern, und das Bedürfniss, ihre so neuen Erfahrungen und Beobachtungen über technische Verhältnisse einer erst in das Leben getretenen Kunst untereinander auszutauschen.[50]) Wir erkennen in diesen vier genannten Meistern

---

47) S. Einige Worte über den sogenannten Meister von 1466. Naumann's Archiv f. zeichn. Künste. Jahrg. 1859.

48) Es verdient angemerkt zu werden, dass mehrere Figuren in dieser Composition, vereinzelt als points in einem Kartenspiele desselben Meisters angewandt sind.

49) Namentlich folgende Blätter, nach Bartsch Nro. 169, 170, 172, 181, 182, 187, 188, 194 und wahrscheinlich noch andere.

50) Dahin gehört die Construction und Behandlung der Walzenpresse, auch die Bereitung der vorzüglichen Kupferdruckschwarze, deren jene Meister sich bedienten, erst mit Erfindung der Stecherkunst in's Leben tretend.

die wahren Koryphaeen der deutschen Stecherkunst des fünfzehnten Jahrhunderts, die sich zugleich als deren thätigste Jünger bewähren, da die Gesammtzahl ihrer Arbeiten, so weit unsere Kenntnisse gehen, gegen Ein Tausend Blätter hinanreicht, eine Zahl, diejenige aller übrigen gleichzeitigen Kunsterzeugnisse der Art weit übersteigend.

Zum Schlusse werde ich versuchen einige Eigenthümlichkeiten dieses bedeutenden Meisters, wie sie aus seinen Werken in den verschiedenen von ihm geübten Fächern sich herausstellen, hier zusammenzufassen, um, so weit es ohne bildliche Hülfsmittel erreichbar ist, zur allgemeinen Kenntniss und Würdigung derselben beizutragen.

Der Richtung der van Eyck'schen Schule treu geblieben, die auch nach ihrer Verpflanzung auf deutschen Boden ihren Ursprung nicht verleugnete, verwandte Z. zu seinen Werken die Naturstudien des eignen Vaterlands, sowohl in der menschlichen Figur, als in Bauwerken und landschaftlichen Hintergründen. Ein gesunder derber Naturalismus ist durchaus vorwaltend, in seinen Oelgemälden, nur kirchlichen Zwecken gewidmet, wie in seinen Kupferstichen und Holzschnitten, häufig profanen Inhalts. Seinen Aposteln und Heiligen haben biedere ehrenfeste Patrizier seiner Vaterstadt gesessen, und deren anmuthige Töchter seinen oft sehr lieblichen Madonnen und Engeln. Wenn er das Nackte vermeidet, geschieht es nicht aus Unkenntniss, seine Hände sind selbst vorzüglich zu nennen, weniger die Füsse; characteristich ist der kleine Oberkopf mit niedriger Stirne und die gradlinige, oft überwiegende Nase.

Ausgezeichnet erscheint Z. in den einfachen grossartigen Motiven seiner Gewänder, und sehr geschmackvoll der nach den Stoffen wohlunterschiedene Faltenwurf. Figuren von Heiligen setzen sich häufig ab von freischwebenden, damascirten und befranzten Teppichen, in denen Weiss, Saftgrün und Lackroth vorherrschen, und zierliches Blattgewinde in Golde, wölbt sich, Schnitzwerk nachahmend, über den Köpfen. Künstlich verschlungene Spruchzettel enthalten Namen oder Legenden in einer sehr schön geformten gothischen Minuskel, die Säume der Gewänder oftmals fingirte Inschriften in Römischen Capitalen.

Die Scenerie seiner Bilder zeigt Räumlichkeiten im allereinfachsten romanischen, seltener gothischem Styl, aus dem grünlichen Quadersandsteine construirt, der in der Gegend von Ulm verwandt wird, mit dergleichen Estrichen. Die Regeln der Linearperspective sind dem Künstler fremd geblieben. In den baumreichen Gründen seiner Landschaften erscheinen häufig senkrechte Felsen mit überhängenden Kuppen, wozu der Thalgrund des nahen Blauflusses die Vorwürfe darbot; Maiblumen und Ackeley schmücken gewöhnlich den Vorgrund, wo abgerundete Kiesel den Weg erfüllen.

Zuweilen ruht ein einfacher leicht gewölkter Himmel über der Landschaft, öfter aber ist die Luft durch erhaben geblümten Goldgrund ersetzt, wogegen im Uebrigen Blattgold und Silber nur sparsam Anwendung finden, wie bei Schmucksachen und Gefässen, bei denen das Relief durch Kreuzschraffirungen in schwarzer Farbe hervorgebracht ist.

Ein blühendes energisches Colorit, unter Anwendung leuchtender Localfarben, und ein starkes Impasto, zeichnen Z's Bilder vor andern seiner Zeit und Schule aus.

Während die Malerei bis an das Ende des fünfzehnten Jahrhunderts nicht aus dem Kreise religiöser Vorstellungen herausging, die, an einen bestimmten Canon gebunden, dem Humor nur wenig Spielraum gestattete, der in Sculptur und Miniatur seinen Spuk verstohlen trieb, fand der Künstler im Kupferstich das Mittel, demselben einen ungebundenen Lauf zu lassen. Dieses bezeugen seine zahlreichen Darstellungen geselligen Lebens, in denen burlesk carikirte Gruppen von Bauern und Vagabunden einen grossen Platz einnehmen, durch Hans Rosenblüths und Volz Barbierers Fastnachtsschwänke angeregt, ohne dass jedoch der Künstler, deren Leichtfertigkeit sich hingebend, jemals die Gränzen des Schicklichen überschritten hätte. Auf solchem Wege bildete sich die Genremalerei heran, die durch die Reformation zur Reife gelangte, so dass das Fach der Bambocciaten sich schon um ein Jahrhundert früher entwickelte, als deren angeblicher Erfinder in die Welt trat.

In diesen Stichen, wie ebenfalls in den Zeichnungen des W. Kunstbuchs spiegelt sich das öffentliche Leben Ober-Deutschlands, namentlich der Schwäbischen Lande, Franken und Elsass einbegriffen, deren eigenthümliche Kleidertracht vorherrschend ist. Diese zeigt sich in den übermässig langen Schnabelschuhen, von ihrem polnischen Ursprunge poulaines genannt, gegen die der Mönch Capistranus im Jahr 1461 auf öffentlichem Markte zu Ulm vergeblich predigte, in den anstössig kurzen Mäntelchen und eben so unziemlich knappen Beinkleidern, welche, aller Kleiderordnung spottend, und von Basel bereits verpönt, endlich auf den Reichstagen zu Worms und Lindau geächtet wurden,[51]) in den reducirten offenen Wämsern, aus deren genestelten Aermeln das Hemde bauschend hervorquoll, das an Brust und Halse vermisst wurde, extravaganten, theils von Frankreich überkommenen Moden.[52])

---

51) Schon 1411 mussten die Schneider die Kleiderordnung beschwören und geloben, denen die hier (in Ulm) haushablich sitzen, ihre Kleider nicht anders zuzuschneiden, als nach der Reichsverordnung, bei Strafe von fünf Gulden und dreimonatlicher Verbannung, dessgleichen auch die Schuhmacher. Vergeblich! die Mode musste ihre Stadien durchlaufen.

52) Der argwöhnische Ludwig XI. begünstigte diese Mode, die ihn gegen das Tragen versteckter Waffen sicherte.

Ferner in Kopfbünden mit Bändern und Nesteln, Reiherbüschen und Straussfedern geschmückt, wahrscheinlich burgundischen Ursprungs, dem wälschen biretto vorangehend, alles dem Luxus einer Zeit entsprechend, in der es sprichwörtlich hiess: Ulmer Geld regiert die Welt.

Eine Hauptzierde des weiblichen Geschlechts war das Haupthaar, das in Flechten bogenförmig aufgebunden die Schläfe schmückte, am Scheitel von einem einfachen Tuche bedeckt, aber an festlichen Tagen frei herabwallend, nur durch eine Perlenschnur gehalten, oder durch einen frischen Kranz von Raute und Salbei, den auch Männer trugen. Dazu ein weitfaltiges Gewand, doch eng an Brust und Schultern, durch einen Gürtel in der Gegend der Weichen in parallelen Falten befestigt, über welche kleidsame Tracht der Schwäbischen Schönen ein gefühlvoller italienischer Reisender, Messer Ventura da Perugia, der im Jahre 1459 bei dem festlichen Einzuge Erzherzog Sigismunds in Basel anwesend war, sich in einem Schreiben nach Hause mit beredtem Entzücken ausspricht.[53])

Und wie diese malerischen Costüme auf den Boden hinweisen, wo diese Compositionen entstanden sind, so noch manche einzelne Züge in denselben. Zum Beispiel das sogenannte Steinstossen, nämlich das Werfen schwerer Steine nach einem Ziele, eine gymnastische Uebung, die noch zu Anfang des sechzehnten Jahrhunderts in der Augsburger Gegend üblich war, wie noch heute in der Schweiz, dagegen jenseits des Rheines und in den Niederlanden nicht gekannt.[54]) Die schmucke Kartenlegerin in einem Conversationsstücke schlägt in ihrem Schoose Eicheldaus auf,[55]) eine Farbe, nur der deutschen Karte eigen und weder in der französischen noch italienischen vorkommend; in der Planetenfolge wird das Wort „Marner" gebraucht, mit welchem die zahlreiche Klasse der Weber in Ulm bezeichnet wurde, u. d. m.

Diese Einzelheiten sind aber desshalb nicht unwichtig, weil durch sie die schwäbische Abstammung jener Amsterdamer Folge bestätigt wird, gegen diejenigen Schriftsteller, welche sie der niederländischen oder holländischen Schule zuschreiben, durch die nahe Verwandtschaft veranlasst, in welcher diese verschiedenen Schulen zu einander stehen, die in Rogier von Brügge ihren gemeinschaftlichen Ursprung nehmen.

53) Pontani de adventu Ducis Sigismundi Austr. ad Constantianum Concilium A° 1459. Freher Germanicarum rerum scripl. II, 113.
54) M. Welser, Augsb. Chronica II, p. 224, 271.
55) Catalog Nro. 81.



Nachtrag, betreffend den Ulmer Maler Hans Schühlein, den Lehrer B. Zeitblom's, und Schwarz von Rotenburg, dessen vermuthlichen Schüler.

Sein Name, auch Schüle und Schiele lautend, erscheint mehrmals in Ulms Registern zwischen 1468 und 1502, dennoch würde er für uns eine unbekannte Grösse sein, wenn nicht jener Hochaltar in Tiefenbronn, von dem bereits oben die Rede war, als ein redendes Zeugniss für des Urhebers Meisterschaft aufträte.

Denn von seinem im Jahre 1468, angeblich für die Augustinerkirche ausgeführten Lucas-Altare, so wie von einem anderen, für das Kloster Lorch im Jahr 1495, haben sich keine Spuren erhalten, und die uns aufbewahrte Notiz, dass S. in 1491 für den Schwäbischen Bund, zwölf Botenbüchsen bemalt habe,[56]) kann uns nur in sofern interessiren, als daraus hervorgeht, dass nicht allein in Italien um diese Zeit die ausgezeichnetsten Künstler sich durch handwerksmässige Bestellungen nicht erniedrigt hielten. S. war Kirchenpfleger von 1497 an bis zu seinem Ende, das in's Jahr 1502 gesetzt wird, und seit 1499 auch Aeltester der Malerbrüderschaft zu den Wengen.

Drei Maler dieses Namens, Lucas oder Laux, genannt von 1499 bis 1510, Daniel, ebenfalls um 1510, und Erasmus, werden für Söhne desselben gehalten; eine Tochter wurde um 1483 an B. Zeitblom verheirathet.[56])

Das eben erwähnte, noch in Existenz befindliche Werk, vermittelst seiner Inschrift ein beglaubigtes des Meisters, ist ein Schrein mit bemalten Flügelthüren, in seinem innern Raume einige Gruppen lebensgrosser vergoldeter Bildsäulen enthaltend, die von allzu untergeordnetem Kunstwerthe sind, um Schülein einigen Antheil an denselben zuschreiben zu dürfen, wiewohl in jenen Zeiten Maler und Bildhauer bei Ausführung solcher Werke oftmals in einer Person vereinigt waren.

Hinten am Rahmen des Schreines befindet sich die ächte und wohlerhaltene Inschrift:

gemacht zu Ulm vo hannße schüchlin maler MCCCCLX viiij Jare.

welche jedoch nur auf die Flügelthüren und Staffel bezogen werden darf, da des Meisters Autorschaft an den in Wasserfarben ausgeführten, untergeordneten und stark beschädigten Bildern der Rückseite sehr zweifelhaft ist.

Die auf beiden Seiten bemalten Thüren enthalten an der dem Sonnenlichte stets ausgesetzt gewesenen und daher sehr verblassten Aussenseite, die vier Vorstellungen des Englischen Grusses, der Heimsuchung, der Geburt und der Epiphanias in fast lebensgrossen Figuren;

56) Weyermann, Neue Nachricht., p. 476.

die besser erhaltenen der Innenseite, diejenigen der Handwaschung, Kreuzigung, Grablegung und Auferstehung, bei denen die Luft durch gemusterten Goldgrund ersetzt ist. Die Staffel stellt den Heiland inmitten der Apostel dar, als Halbfiguren, ebenfalls auf Goldgrund.[57])

In diesem Epoche machenden Werke beweiset sich der Künstler als einen der hervorragendsten Meister der ganzen oberdeutschen, oder richtiger gesagt, niederländischen Schule, aus welcher er, ein unzweifelhafter Schüler und Nachfolger des grossen Rogier von Brügge hervorgegangen sein muss, wie er sich in diesem, nur vier Jahre nach dessen Tode ausgeführten Altar, unverkennbar darstellt. Seinem Mitschüler Martin Schongauer darin nicht nachstehend, sich die Schönheit der Zeichnung, den edlen und sprechenden Ausdruck des Lehrers angeeignet zu haben, zeigt er sich dagegen in Colorit und künstlericher Ausführung weit überlegen. Nicht minder auch dem Fr. Herlen überlegen, der aus Rogiers Schule früher heimgekehrt, in Verpflanzung der Kunst und Methode J. van Eyck's auf oberdeutschen Boden ihm zuvorgekommen sein dürfte — eine Sage, die vielleicht nur auf dem zufälligen Umstande beruht, dass sein Name früher in Urkunden erscheint — durch Schülein gänzlich in den Schatten gestellt wird, und ihm den Ruhm abtreten muss, Zeitblom zur Malerei herangebildet zu haben. Mit Fug und Recht darf man S. den ersten Maler seiner Zeit und seines Stammes nennen.

Compositionen von malerischer Anordnung, correcte Zeichnung, edle und ausdrucksvolle Köpfe, landschaftliche Hintergründe voll Abwechslung, ein lebhaftes glänzendes Colorit, wenn auch minder gesättigt als bei Zeitblom, wohlverstandene Perspective, endlich eine sorgfältige Ausführung, sind alles Vorzüge, welche diese Bilder auszeichnen, und auch bei seinen demnächst anzuführenden Werken vorhanden sind.

Die bedeutendsten derselben sind vier Tafeln von gleicher Grösse, mit fast lebensgrossen Figuren, das Gebet am Oelberge, die Kreuzigung, Kreuzabnahme und Auferstehung darstellend, welche einem und demselben Altare angehört zu haben scheinen, früher in der Gallerie zu Schleissheim, nunmehr in der Münchener Pinakothek aufgestellt,[58]) und zwar als Werke Michel Wohlgemuth's. Indessen übertreffen diese, den Tiefenbronner an die Seite zu stellenden Bilder, alles was Wohlgemuth jemals geleistet hat,

---

57) S. deren ausführliche Beschreibung in P. Weber, die gothische Kirche zu Tiefenbronn. Carlsruhe. 1845. 8°

Die Bilder scheinen unter dem trüben bräunlichen Firniss, der sie entstellt, wohl erhalten zu sein und nur die Lacke gelitten zu haben. Möchte doch dieses treffliche Werk, dessen Herstellung bereits angeordnet sein soll, bald den Händen eines geschickten und umsichtigen Restaurateurs übergeben werden.

58) Münchener Pinakothek, Saal Nro. 22, 27, 34, 39. S. Catalog von 1845.

gegen dessen sowohl technische als geistige Derbheit, sie durch Feinheit der Empfindung und Vollendung ungemein contrastiren.

Unter andern Eigenthümlichkeiten, welche auf eine gleichzeitige Ausführung dieser Bilder mit denen zu T. hinweisen, ist der trefflichen Figur der wehklagenden Magdalena zu erwähnen, die im übereinstimmenden Typus sich in beiden wiederholt, und durch ihre gewählte Stellung, grossartige Gewandung sowie edlen und rührenden Ausdruck, Bewunderung erweckt.

Die interessante Folge der kleinen Prophetenbilder, im Besitz des Prof. Hassler zu Ulm, so ausgezeichnet durch Zartheit und Vollendung, bisher als Werk Zeitblom's angesehen, fühle ich mich bewogen, in Folge ihrer nahen Verwandtschaft mit den vorbeschriebenen, vielmehr H. Schühlein zuzuschreiben.

Endlich sind noch hierher zu ziehen, die eilf Tafeln von übereinstimmender Grösse, mit Vorstellungen zur Genealogie der heil. Anna, welche einst denselben Altar geschmückt haben müssen, alle von gleicher Hand und trefflicher Ausführung, von denen drei in der Münchener Pinakothek,[59]) sechs in der Sammlung der Moritzkapelle zu Nürnberg[60]) und zwei in der städtischen Gallerie zu Augsburg sich befinden, über welche die Meinungen getheilt sind, und die bald Martin Schongauer, bald Barth. Zeitblom zugetheilt wurden.[61])

Der Geist, der auf Schühlein's Bildern ruht, spricht sich ebenfalls in den Holzschnitten einer Anzahl gleichzeitiger Ulmer und Augsburger Drucke aus, welche folgern lassen, dass er den Formschneidern Risse geliefert, und die vorzüglicheren Stöcke selber geschnitten haben möge.

Zu Letzteren dürften die vortrefflichen Initialen der sogenannten vierten deutschen Bibel in folio gehören, zwischen 1470 und 73 gedruckt, wie angenommen wird,[62]) welche mit denen der fünften, deren oben als ein Werk Zeitblom's Erwähnung geschah, auf eine merkwürdige Weise übereinstimmen. Auch hier finden sich 73 grosse Initialbuchstaben mit denselben historischen Vorstellungen, zum Theil auch von ganz ähnlicher Auffassung, nur dass diese noch lebendiger und geistreicher ausgeführt sind als jene.

Verhielte es sich wirklich so, dass diese vierte Bibel um 1470—73 gedruckt wäre, und die fünfte um 1476—75, so wäre nichts natürlicher, als anzunehmen, dass Schülein's Initialen denen Zeitblom's als Vorbild gedient hätten, so wie andrerseits das Verhältniss der Holzschnitte beider Ausgaben untereinander, die von

59) Münchener Pinakothek. Saal Nro. 11, 13, Cab. 34.

60) Sammlung der Moritzkapelle in Nürnberg, Nro. 59, 62, 63, 66, 111, 115. S. Catalog von 1845.

61) Ueber M. Schongauer's Oelgemälde & D. Kunstbl. 1841, p. 25, fol.

62) Ebert, Nro. 2185.

den Bibliographen behauptete Priorität des Erstgenannten bestätigen würde.[63])

Zu seinen Schülern dürfte noch zu zählen sein:

Martin Schwartz von Rotenburg,

dessen einziges authentisches Werk in einer grossen Altartafel mit vier Flügelbildern besteht, gegenwärtig in der Sammlung der Moritzkapelle zu Nürnberg aufgehoben.[64]) Die Tradition, welche diese Malereien einem Schwarz v. R. zuschreibt, wird durch eine handschriftliche Chronik aus der Mitte des vorigen Jahrhunderts bestätigt und ergänzt.[65]) Hiernach hiess der Künstler Martin mit Vornamen, ein Ordensbruder im Dominikanerkloster zu Rotenburg an der Tauber, für dessen Kirche dieses Werk ausgeführt wurde. Unter dem Mittelbilde las man die Inschrift: Frater Martinus Schwartz etc. complevit.

Im Jahr 1554 wurde das Kloster secularisirt, allein die Bilder wechselten ihren Platz vermuthlich erst bei Demolirung der Kirche im J. 1813; sie existirten um 1824 in der Fürstl. Wallerstein'schen Gallerie,[66]) und fanden endlich eine bleibende Stätte in der 1829 eröffneten obengenannten Sammlung.

Die Bilder sind brav componirt und gezeichnet, aber in einem kalten wasserfarbigen Colorit zaghaft ausgeführt, hierin an Schongauer erinnernd. Die Gewänder erscheinen noch durch gepresste Goldgründe ausgedrückt. Wahrscheinlich fällt die Entstehung in das letzte Viertel des fünfzehnten Jahrhunderts.

(Die Fortsetzung folgt.)

---

63) Panzer folgert aus der in das Schweizerische übergehenden Mundart, diese Bibel sei in Basel oder Zürich erschienen; der Umstand ist jedoch nicht entscheidend, wurde doch in demselben Basel von Adam Petri das Passionale von 1517 in Niedersächsischem Idiom gedruckt. Braun und Ebert schreiben sie dem Sensenschmidt in Nürnberg zu, aber da eine von ihm in 1475 gedruckte Bibel weder Seitenzahlen noch Holzschnitte enthält, bereits schon in jener früheren vorhanden, so bleibt ungeachtet grosser Uebereinstimmung der Typen, der Ursprung zweifelhaft. Wahrscheinlich ist auch diese Bibel Schwäbisch.

64) In einem Bande handschriftlicher Collectaneen über Rotenburg an der Tauber in der Hamburger Commerzbibliothek, findet sich unter der Rubrik Monumenta et Epitaphia des Dominikanerklosters R., p. 12, Nov. 1740, folgende Notiz:

Der Schöne Altar hat in sich auf denen zwey Flügeln
1) Annuntiationem Mariae.
2) Nativitatem Christi.
3) Festum Epiphaniae.
4) Mortem Mariae cum adstantibus apostolis.
Inwendig aber das Marieenbild mit dem Kind Jesus und zweyen Marieen,* sambt der Unterschrift:
Frater Martinus Schwartz die S. Mariae Magdalenae complevit.

* Eigentlich die H. Helena und Barbara, nebst Jacobus und Bartholomaeus.

65) Catalog v. 1845. Nro. 54, 60, 61, 67, 68.

66) D. Kunstblatt 1824, p. 319.

Zusammenstellung von Nachträgen und Zusätzen
zu
Bartsch Catalogue raisonné de l'oeuvre de Rembrandt.

Obgleich Bartsch in seinem Verzeichnisse der Rembrandt'schen Radirungen der verschiedenen Abdrucks-Gattungen derselben häufig Erwähnung gethan hat, so haben, seit jener Zeit, doch spätere Wahrnehmungen und Vergleichungen Vieles an Licht gestellt, das jenem berühmten Calcographen nicht bekannt geworden. Die Ermittelungen späterer Zeit finden sich jedoch in so vielen Werken und Catalogen zerstreut, dass es schwer hält, sich in jedem einzelnen Falle davon zu unterrichten; da diese Hülfsmittel sich theils nicht immer in den Händen der Liebhaber befinden, theils ihnen unbekannt geblieben oder nicht leicht zugänglich sind.

Eine Zusammenstellung der bisher in dieser Beziehung bekannt gewordenen Entdeckungen dürfte daher um so mehr nothwendig erscheinen, als einerseits Rembrandt, vor anderen älteren Meistern, sich besonders darin gefiel, mit den Platten seiner Radirungen oftmalige Veränderungen vorzunehmen; andererseits aber die Speculation oft bemüht gewesen ist, Veränderungen in Abdrücken Rembrandt'scher Blätter anzubringen, und sie als ausserordentliche Seltenheiten geltend zu machen.

Wenn es sich jedoch hier lediglich um solche Bemerkungen und Zusätze handeln soll, welche als Ergänzungen des obengenannten Verzeichnisses von Bartsch zu betrachten sind, so durften selbstredend, in der nachfolgenden Zusammenstellung, alle diejenigen Abdrucksgattungen übergangen werden, deren von dem genannten Verfasser bereits gedacht worden, und es ist nur in solchen Fällen derselben Erwähnung geschehen, wo, durch hinzugekommene neue Ermittelungen, die von ihm angegebene Reihenfolge der Ersteren verändert worden ist.

Wegen derjenigen Radirungen des Meisters, von denen keine Verschiedenheiten der Platten-Zustände bekannt sind, ist am Schlusse das Erforderliche bemerkt worden.

A. Bildnisse des Meisters.

B. 1. Rembrandt mit krausem Haar.

Von dieser Platte sind zwei Abzugsgattungen bekannt:*

I. Mit einem schwarzen Aetzflecken unten links. Die Plattenränder sehr rauh. Sehr selten.

II. Der Aetzflecken wenig sichtbar, der Druck matt und die Ränder glatt. Selten.

*) Um diese Worte nicht stets zu wiederholen, sind in der Folge die Abdrucksgattungen nur durch römische Ziffern bezeichnet worden.

B. 2. Rembrandt mit drei Knebelbärten.

I. Das linke Auge ist kleiner als in der zweiten Abdrucksgattung. Sehr selten.

II. Das linke Auge ist etwas vergrössert und der Umriss desselben oben verstärkt. Selten.

B. 6. Rembrandt mit Pelz-Mütze und schwarzem Kleide.

I. Die Platte ist höher und misst in dieser Richtung 3 Zoll. Ausserordentlich selten.

II. Die Platte ist um 7 Linien der Höhe verkleinert und vor den Arbeiten mit der Schneidenadel auf der rechten Backe des Gesichts. Sehr selten.

III. Mit den Arbeiten der Schneidenadel auf der rechten Backe. Selten.

B. 7. Rembrandt mit reichem Mantel.

I. Man sieht nur den Kopf, die Haare und den Hut des Künstlers. Der Grund ist ganz weiss und die vorn umgebogene Krempe des Hutes hat einen weissen Lichtstreifen. Einzig.

II. Der Lichtstreifen auf der Hut-Krempe ist mit einfachen feinen Strichen überlegt, im Uebrigen aber der Platten-Zustand unverändert. Beinahe ebenfalls einzig.

III. Die übrigen Theile des Körpers und der Bekleidung sind hinzugefügt, jedoch der Mantel ohne Stickerei und der Halskragen ohne Spitzen. Auf dem Mantel, welcher den linken Arm bedeckt, sieht man einen Lichtstreifen; mit Ausnahme eines kleinen Schattens, rechts unten in der Ecke ist der Grund weiss geblieben. Ausserordentlich selten.

IV. Die Vervollständigung der Arbeit ist in allen Theilen vorgeschritten; der Mantel hat die Stickerei und der Kragen den Spitzenbesatz, so wie eine verbesserte Form der Falten erhalten. Der Grund ist wie in der vorhergehenden Abdrucksgattung, nur ist gegen oben links das Monogramm Rembrandt's (ohne Jahreszahl) hinzugefügt worden. Eine grosse Seltenheit.

V. Bis auf wenige kleine Ueberarbeitungen ist der Plattenzustand unverändert geblieben und nur dem Monogramme des Künstlers die Jahreszahl: 1631 beigefügt worden. Sehr selten.

VI. Mehr überarbeitet und in allen Theilen beendet. Der Grund ist, namentlich an der linken Seite, mit Strichlagen bedeckt und dagegen der, an der unteren rechten Seite befindliche Schatten beseitiget. Selten.

VII. Nochmals überarbeitet, besonders sind die Spitzen des Kragens mehr hervorgehoben und stärker gefaltet. Ausser dem links befindlichen Monogramme und der Jahreszahl, sieht man rechts noch den Namen: Rembrandt f.

VIII. Mit Ausnahme eines kleinen Schattens an der linken Seite, sind die Schraffirungen des Grundes, so wie der Name des

Meisters und die Jahreszahl gänzlich fortgenommen; so dass der Erstere wiederum, wie bei der vierten Ausdrucksgattung, weiss erscheint.

Diese von späterer Hand vorgenommene Veränderung lässt sich aber leicht an der Schwäche und Magerheit der Abdrücke erkennen, so wie diese auch die Spuren der Ueberarbeitungen zeigen, welche die vorhergehenden beiden Abdrucksgattungen charakterisiren, in der vierten aber nicht vorhanden sind.

B. 13. Rembrandt mit offenem Munde.

I. Die Platte ist grösser, nämlich 3 Zoll hoch und 2 Zoll 8 Linien breit. Sehr selten.

II. Die Platte verkleinert, ist nur 2 Zoll 8 Linien hoch und 2 Zoll 4 Linien breit. Sie ist nicht gereinigt, hat unregelmässige rauhe Ränder, so wie spitze Ecken, und man sieht oben in der rechten Ecke eine starke Diagonal-Linie, welche einen Theil der Platte abzuschneiden scheint. — Ohne Monogramm und Jahreszahl. Selten.

III. Die Ränder sind regelmässig, die Ecken abgerundet, die Diagonal-Linie entfernt und das Monogramm und die Jahreszahl 1630 hinzugefügt. Nicht häufig.

B. 14. Rembrandt mit Pelzmütze und Pelzrock.

I. Die Platte ist nicht 'gereiniget und die Mütze, das Gesicht und der Rock sind weniger bearbeitet. Selten.

II. Die Platte ist gereiniget; die Mütze, das Gesicht und der Rock sind überarbeitet; jedoch vor den späteren Retouchen auf der rechten Backe. Nicht häufig.

III. Mit der Retouche auf der rechten Backe und die Mütze nochmals überarbeitet.

B. 15. Rembrandt im Mantel mit hängendem Kragen.

I. Vor der Retouche, die Ränder sind rauh und schmutzig. Selten.

II. Sowohl im Kopfe, als die Bekleidung gänzlich retouchirt. Die Haare hängen tiefer auf die rechte Backe herab und die Schatten des Mantels sind mittelst des Grabstichels verstärkt.

B. 16. Rembrandt mit runder Pelzmütze.

I. Die Platte nicht gereinigt und deren Ränder rauh. Selten.

II. Die Platte gereinigt und die Ränder glatt.

B. 17. Rembrandt mit der Halsbinde.

I. Die Platte ist grösser, nämlich 5 Zoll 4 Linien hoch und 4 Zoll 4 Linien breit; weniger bearbeitet und ohne Namen und Jahreszahl. Von grösster Seltenheit.

II. In den Arbeiten von der ersten Abdrucksgattung nicht verschieden, aber die Platte auf 4 Zoll 11 Linien Höhe und

3 Zoll 10 Linien Breite reducirt. Ebenfalls äusserst selten.

III. Vorzüglich im Gesichte und der Mütze mehr bearbeitet und der Name des Meisters, nebst der Jahreszahl: 1633, hinzugefügt. Selten.

IV. Noch mehr bearbeitet; so dass die Retouchen der Mütze, der Augen und des Mundes ziemlich hart hervortreten.

B. 18. Rembrandt mit dem Säbel in der Hand.

I. Vor vielen Retouchen; namentlich sind die rechte Seite des Gesichts, des Kinns und der Haare, so wie der Schatten der Nase, der Knebelbart und die Mütze weniger bearbeitet. An der linken Seite der Platte, dicht an der Einfassungslinie, 6 Linien von unten, sieht man im Mantel eine kleine weisse Stelle, wo die Kreuzschraffirung beim Aetzen zum Theil ausgeblieben ist. Sehr selten.

II. Die ganze Platte ist vom Meister überarbeitet und die vorerwähnte weisse Stelle zugedeckt worden. Schöne Abdrücke sind selten.

B. 19. Rembrandt und seine Frau.

I. Vor den Diagonal-Linien auf der linken Backe Rembrandt's. Die Platte ist unrein. Sehr selten.

II. Mit den Diagonal-Linien auf der Backe; aber der Schatten unter der rechten Seite des Hutes ist noch nicht mit dem Grabstichel retouchirt. Weniger häufig.

III. Mit der Grabstichel-Retouche unter dem Hute Rembrandt's.

B. 20. Rembrandt mit der Feder auf der Mütze.

I. Die beschattete Seite des Gesichts ist weniger bearbeitet und nicht kräftig. Nicht häufig.

II. Der Schatten der rechten Seite des Gesichts mehr bearbeitet.

B. 21. Rembrandt sich aufstützend.

I. Die Mütze Rembrandt's ist grösser und an einigen Stellen der Platte, besonders auf der auf der Brust liegenden Hand, ist der Grat noch vorhanden. Ohne Namen und Jahreszahl. Von allergrösster Seltenheit und vielleicht einzig.

II. Die Mütze ist verkleinert; jedoch sieht man noch die Spuren der grösseren Kopfbedeckung. Ebenfalls ohne Namen und Jahreszahl. Von grosser Seltenheit.

III. Der Bandstreifen, mit welchem der untere Theil der Mütze eingefasst ist, und der in beiden vorhergehenden Abdrucksgattungen für den Umfang des Kopfes zu klein erscheint, ist, nach Massgabe des Letzteren, um 2 Linien an der rechten Seite verlängert und der Name des Meisters, so wie die Jahreszahl, sind oben links hinzugefügt. Selten.

IV. Die Platte vom Meister retouchirt und an mehreren Stellen kräftiger, als in den vorhergehenden Abdrucksgattungen.

B. 22. Rembrandt zeichnend.

I. Mit einfachen Strichlagen leicht entworfener Aetzdruck, ohne alle Wirkung. Einzig.

II. Obgleich in allen Theilen mehr bearbeitet, ist der Zustand der Platte doch sehr unvollkommen. Das Gesicht ist ohne Schatten, beide Hände, so wie die Manschette der Rechten, sind weiss; das Innere des Fensters ist helle und oben ohne die Banderolle. Einzig.

III. Die Züge des Gesichts sind schon mehr ausgedrückt, und wenn gleich der Platten-Grat in den Arbeiten schwarz hervortritt, ist die Wirkung doch malerisch. Die Hände, so wie die Manschette sind weiss, auch die Fenster helle und ohne die Banderolle. Einzig.

IV. Der Kopf ist besser modellirt, jedoch der Ausdruck desselben noch nicht vollständig. Kopf, Ueberrock und Hintergrund sind mit Nadelarbeiten und Grat überladen; Mappe, Pult und Tisch haben jedoch nur einfache Strichlagen. Hände und Manschette, so wie das Innere des Fensters sind weiss und letzteres ohne die Banderolle. Beinahe einzig.*)

V. Der Kopf vollendet und der Ausdruck desselben vollständig. Die Hände und die Manschette sind noch ohne Strichlagen; die Banderolle oben im Fenster ist hinzugefügt, aber weiss und ohne Namen und Jahreszahl. Von grösster Seltenheit.

VI. Die harmonische Wirkung des Ganzen ist noch durch Ueberarbeitung und Milderung einiger Stellen erhöht. Die Hände und die Manschette sind noch in demselben Zustande wie vorher; aber der Name Rembrandt's und die Jahreszahl 1648 finden sich auf der Banderolle. Ausserordentlich selten.

VII. Diese Abdrucksgattung unterscheidet sich von der vorigen nur dadurch, dass die linke Hand mit einer Strichlage überlegt und die Banderolle, so wie das Innere des Fensters schattirt worden sind. Ebenfalls äusserst selten.

VIII. Auch die rechte Hand ist mit einer, jedoch feineren, Strichlage schattirt, die Manschette jedoch weiss geblieben. Die linke Seite des Kleides, so wie das Pult, auf dem Rem-

*) Diese vier Unica sollten eigentlich keine Abdrucksgattungen constatiren, da sie nur unfertige Probedrücke sind, deren der Meister sich bei der Vervollständigung seiner Arbeiten bediente. Da derselben aber von einigen Calcographen Erwähnung geschehen, sind sie der Vollständigkeit wegen hier mit aufgenommen worden.

brandt zeichnet, sind mit starken Strichen überarbeitet und mit viel Grat versehen. Gleichfalls äusserst selten.

IX. Durch das Fenster sieht man eine mit der Schneidenadel leicht gerissene Landschaft. Die Manschette ist schattirt und die linke Hand mit einer zweiten feineren Strichlage versehen worden. Sehr selten.

X. Der Kopf vom Künstler selbst vortrefflich retouchirt, das Kleid im Allgemeinen dunkler gehalten, der obere Theil des Pultes gänzlich mit Strichlagen bedeckt und der Einband des Buches stärker markirt; jedoch vor den senkrechten Strichen, welche man in der Ecke des Papiers sieht, das sich unter der linken Hand Rembrandt's befindet. Selten.

XI. Der Zustand der Platte ist derselbe geblieben, nur dass in der Ecke des Papiers unter der Hand des Künstlers senkrechte Strichlagen hinzugefügt sind. Da der Plattengrat beinahe gänzlich abgenutzt ist, so sind die Abdrücke mager und rauh.

XII. Von fremder Hand schlecht retouchirt. Die Feinheit und der Sammet der Arbeiten ist verschwunden, welche hart und rauh geworden sind. Der Hutkopf, der in den früheren Abdrücken heller als der Rand war, ist mit diesem jetzt von gleicher Stärke des Tons und das Gesicht ohne Modellirung und glatt. Das Licht auf der Nasenspitze, so wie die Falte des Tuches, mit dem der Tisch bedeckt ist, sind nicht mehr wahrzunehmen, und der kleine Schatten, welcher den Rücken des Buches theilte, als wenn es zwei Bücher wären, ist gänzlich fort; so dass es nur als ein dicker Band erscheint. Von den feinen Strichlagen der Manschette sieht man nur noch geringe Spuren, so dass dieselbe schmutzig-weiss sich zeigt und die Banderolle ist dergestalt mit Strichen bedeckt, dass man den Namen des Künstlers und die Jahreszahl beinahe nicht mehr erkennen kann. Die Platte scheint in diesem Zustande noch vorhanden zu sein.

B. 24. Rembrandt mit Pelzmütze und weissem Kleide.

I. Die Platte ist grösser, und zwar 3 Zoll 5 Linien hoch und 2 Zoll 6 Linien breit. Die Ränder derselben sind rauh und der Grund unrein und voll Aetzflecken. Das Portrait ist leicht radirt und geätzt, wenig ausgeführt und ohne Wirkung. Ueber demselben sieht man in der Mitte das Monogramm des Meisters und die Jahreszahl 1630. Einzig.

II. Die Platte ist auf 5 Zoll 3 Linien Höhe und 1 Zoll 11 Linien Breite reducirt, sonst aber nicht weiter bearbeitet und nur das Monogramm und die Jahreszahl an die linke Seite gestellt worden. Von grösster Seltenheit.

III. Der Grund der Platte und die Ränder derselben sind noch

unrein; an der rechten Seite sieht man Eindrücke des Schraubstockes. Das Bildniss ist vollendet und unten links, hinter der rechten Schulter, sind im Grunde einige Schattenstriche sichtbar. Sehr selten.

IV. Der Grund ist gereinigt und die Ränder sind glatt; das Monogramm und die Jahreszahl verstärkt. Selten.

B. 26. Rembrandt mit kurzen, gekräuselten Haaren.

I. Mit dem äusserst fein mit der Nadel gerissenen Namen des Meisters. Sehr selten.

II. Der Name ist nicht mehr sichtbar. Diese Art der Abdrücke ist von Einigen für die erste Abdrucksgattung, vor dem Namen, gehalten worden; was aber bei augenscheinlicher Vergleichung sich als nicht begründet erweist. Nicht häufig.

III. Mit dem von fremder Hand gestochenen Namen Rembrandt, oben links.

B. 316. Rembrandt mit lachendem Gesichte.

I. Vor dem Monogramm und der Jahreszahl, so wie vor vielen späteren Arbeiten. Die Haare bedecken nicht das rechte Ohr, die Umrisse am Rande der Halsbinde sind nicht beendet und im Plattenrande der rechten Seite sind Nadelversuche sichtbar. Die Platte ist unrein und die Ränder derselben rauh. Beinahe einzig.

II. Mit dem Monogramm des Meisters und der Jahreszahl 1630. — Die Haare bedecken das rechte Ohr, die Halsbinde ist beendet und der Schatten des Kleides auf Schulter und Arm verstärkt. Die Platte und die Ränder sind gereinigt und glatt. Sehr selten.

III. Die Mütze, die Haare, das Gesicht und die Augenbrauen, so wie die Halsbinde und die Bekleidung sind mit dem Grabstichel retouchirt. Nicht häufig.

B. 319. Rembrandt mit drei kleinen Bärten.

I. Die Platte ist vier Linien höher, der Mantel ist auf der Schulter weiss und dessen Pelzbesatz, so wie Kopf und Mütze weniger bearbeitet. Sehr selten.

II. Die Höhe der Platte ist um 4 Linien vermindert und dieselbe überarbeitet; jedoch vor den Grabstichel-Retouchen des Kleides und der Mütze, so wie vor Vereinigung des unteren Contours des Gesichts. Selten.

III. Eben so wie die zweite Abdrucksgattung, nur die untere Umriss-Linie des Gesichts ist verstärkt und vereinigt worden. Gleichfalls selten.

IV. Die linke Seite des Kleides, so wie die Mütze sind mit dem Grabstichel retouchirt und der kleine Schatten, den man in

den vorhergehenden Abdrucksgattungen in der Höhe der rechten Schulter sah, ist unterdrückt worden.

V. Mit vielen abermaligen Retouchen, in den Haaren, den Augen, dem Pelzbesatze des Kleides u. s. w. — Der untere Umriss der Mütze ist verändert und dieselbe hat an der Vorderseite eine andere Form erhalten.

B. 320. Rembrandt mit wildblickenden Augen.*)

I. Die Platte ist ungereinigt und die Ränder sind ungerade. Ausserordentlich selten.

II. Die Platte gereinigt und die Ränder glatt. Schöne Abdrücke sind nicht häufig.

B. Darstellungen aus dem alten Testamente.

B. 28. Adam und Eva.

I. Der Hügel an der Lende Adam's ist nicht vollendet und nur in Umriss; an der inneren Seite der rechten Lende der Eva sieht man oben einen hellen Licht-Wiederschein. Einzig.

II. Der Hügel ist vollendet, der Licht-Reflex an Eva's Lende jedoch geblieben. Selten.

III. Der weisse Reflex an der Lende Eva's ist durch Ueberarbeitungen gemildert, so wie die Platte an einigen Stellen leicht retouchirt.

B. 29. Abraham bewirthet die drei Engel.

I. Die Platte ist mit viel Grat versehen und die Ränder derselben sehr rauh und schmutzig. Selten.

II. Der Plattengrat ist beinahe gänzlich fort und die Ränder sind glatt.

B. 33. Abraham seinen Sohn Isaac liebkosend.

I. Vor der Retouche des Mundes des Isaac und der weissen Stelle über dem linken Auge Abraham's, so wie vor der Veränderung, welche der Umriss dessen Turbans später erhielt. Beinahe einzig.

II. Mit den vorerwähnten Arbeiten, aber vor den Retouchen in den Schatten-Parthieen. Die Arbeiten der Schneidenadel im Hintergrunde rechts sind noch vollkommen sichtbar. Selten.

---

*) Die hier zuletzt erwähnten drei Bildnisse hat Bartsch unter den nicht benannten Köpfen beschrieben. Bei ihrer grossen Aehnlichkeit mit dem Künstler lässt sich jedoch kaum bezweifeln, dass sie Abbildungen desselben sind. Ausserdem hat Claussin noch die von Bartsch, Nr. 338, beschriebenen und von ihm in der Anmerkung p. 26, Nr. 11, erwähnten beiden Blätter, so wie ein kleines, unbeschriebenes achteckiges Bildniss in die Classe der Portraits von Rembrandt gebracht, der sie schwerlich angehören dürften.

III. Mit den Retouchen der Schatten, durch feine Nadel-Linien, welche die Wirkung der Schwarzkunst hervorbringen. Man sieht eine Nadel-Ausgleitung, welche von der linken Schulter Isaac's bis beinahe zu dem von ihm gehaltenen Apfel reicht. Die Arbeiten der Schneidenadel im rechten Hintergrunde sind matt.

IV. Mit nochmaliger Retouche, der rechte Hintergrund beinahe unkenntlich. Aus Basan's Verlag.

B. 34. Abraham und sein Sohn Isaac.

I. Die Darstellung hat eine feine unregelmässige Einfassungslinie, die Platte nicht gereinigt und die Nadelarbeiten mit Grat; der beschattete Theil des Hintergrundes vor den nachherigen Ueberarbeitungen. Selten.

II. Mit den Ueberarbeitungen im Hintergrunde; die Einfassungslinie ist fort, der Grat der Nadelarbeiten ist ziemlich abgenutzt und die Platte gereinigt.

III. Ohne allen Plattengrat und die Schatten retouchirt; wodurch die Abdrücke mager und hart geworden.

B. 39. Joseph und die Frau des Potiphar.

I. Vor Veränderung der Rückwand des Bettes und vor den Ueberarbeitungen des Grundes, an der rechten Seite oben. Selten.

II. Die rechte Seite der Rückwand des Bettes, welche vorhin abgerundet war, ist, durch die Ueberarbeitung des Grundes, beinahe spitz geworden; auch sind die Kissen retouchirt.

B. 40. Der Triumph des Mardocheus.

I. Da dies Blatt beinahe gänzlich mit der Schneidenadel, ohne Aetzung, gearbeitet ist, so sind die frühesten Abdrücke vorzüglich an der Menge des Plattengrates kenntlich, der sich überall und selbst in den Figuren der beleuchteten rechten Seite findet. Schön und selten.

II. Der Plattengrat ist, wenn auch schwächer, noch an der linken Seite vorhanden, dagegen an der rechten Seite nicht mehr sichtbar und die Figuren daselbst sind von ihm entblösst.

III. Auch der Grat der Arbeiten an der linken Seite ist fort und die Schatten sind grau und mager.

B. 41. David betend.

I. Vor der Ueberarbeitung der kleinen weissen Stelle, welche sich oben links über dem Betthimmel befindet. Selten.

II. Die erwähnte weisse Stelle ist mit Nadelarbeiten überlegt; jedoch vor dem waagerechten Striche, der sich später auf dem Rücken David's zeigt.

III. Mit dem waagerechten Striche, welcher den Rücken David's durchschneidet. Ausgabe von Basan.

B. 43. Der Engel verschwindet vor der Familie des Tobias.

I. Der Schleier, welcher der Frau des Tobias als Kopfbedeckung dient, ist weiss und ohne Strichlagen, auch fehlen die nachstehend angegebenen Arbeiten an der Bekleidung des Tobias. Von allergrösster Seltenheit.

II. Der Schleier der Frau des Tobias ist mit einer feinen Strichlage, so wie der Aufschlag des rechten Aermels des Mannes mit zwei kleinen, nur leicht angegebenen Knöpfen versehen. Gesicht und Hals desselben sind mehr überarbeitet und auf seiner rechten Schulter sieht man eine Art von Verzierung in Form von vier doppelten Linien. Selten.

III. Mit den vorigen Ueberarbeitungen und Zusätzen, so wie mit hinzugefügten schwarzkunstartigen Retouchen der Schatten und neuen Strichlagen in der unteren Ecke links.

C. Darstellungen aus dem neuen Testamente.

B. 44. Die Verkündigung an die Hirten.

I. Unvollendeter Probedruck. Die Landschaft ist beinahe vollendet; die Engelsglorie, so wie die Hirten und die Thiere der Heerde sind dagegen nur in Umrissen. Man kennt davon nur drei Exemplare.

II. Die Platte ist vollendet, mit Ausnahme des oberen Theils des im Hintergrunde, beinahe in der Mitte, befindlichen Baumstammes, der noch grösstentheils weiss geblieben. Von grösster Seltenheit.

III. Der obere Theil des Baumstammes ist mit Strichlagen versehen, der stehende Hirte, so wie die beiden nach rechts fliehenden Kühe, welche bisher beinahe weiss waren, sind mit leichten Linien bedeckt. Die Gebäude der links in der Entfernung liegenden Stadt sind deutlich zu erkennen und die Platte ist an vielen Stellen, namentlich im linken Vordergrunde, stark mit Grat versehen. Schön und selten.

IV. Die Platte gänzlich retouchirt und ohne Grat. Die Gebäude der Stadt im linken Hintergrunde sind kaum noch bemerkbar und der Druck rauh und ohne Harmonie.

B. 45. Christi Geburt.

I. Am oberen Rande der Platte sieht man, rechts über dem Ochsen eine weisse Stelle beinahe einen Zoll lang. Selten.

II. Die erwähnte weisse Stelle ist mit doppelten Strichlagen bedeckt.

B. 47. Die Beschneidung.

I. Links, unter Rembrandt's Namen, befindet sich ein weisser

Flecken und ein ähnlicher in der Mitte des oberen Plattenrandes. Die Ecken der Platte sind spitz. Sehr selten.

II. Der Zustand der Platte ist derselbe, nur sind die Ecken derselben abgerundet. Selten.

III. Die erwähnten beiden weissen Stellen sind mit Schneidenadel-Arbeiten überlegt.

B. 50. Die Vorstellung im Tempel.

I. Der Plattengrat ist nicht abgeschabt und die Abdrücke sind damit überladen. Aeusserst selten.

II. Der Grat der Platte ist beseitigt und man sieht Spuren desselben nur noch an einigen Stellen. Sehr selten.

B. 53. Flucht nach Egypten.

I. Reiner Aetzdruck. Die Gruppe ist ganz beleuchtet, das Licht der Laterne blendend und ausgebreitet, die Baumstämme zur Linken und das Schloss auf dem Hügel rechts sind deutlich wahrzunehmen. Man liesst unten rechts: Rembrandt f. 1651. Die Ziffer 6 verkehrt. Von der grössten Seltenheit.

II. Die Platte ist überarbeitet; jedoch die Figur Joseph's beinahe noch im Umriss geblieben und nur mit einfachen Strichen schattirt. Namen und Jahreszahl sind noch sichtbar. Sehr selten.

III. Wieder überarbeitet und mit viel Plattengrat. Die vorhin hellen oder nur einfachen schattirten Stellen der Figuren sind mit Schraffirungen bedeckt; jedoch vor den späteren Retouchen. Der Name und die Jahreszahl sind nicht mehr sichtbar. Selten.

IV. Nochmals retouchirt und die Lichtstellen auf dem Arme und dem Kleide Joseph's, so wie auf der Stirn des Esels mit Nadelstrichen überlegt. Ebenfalls mit Grat.

V. Die Schatten sind an vielen Stellen gemässigt, die Lichter vergrössert und die Nadelarbeiten in den Letzteren theilweise beseitigt worden. Spätere Abdrücke dieser Art sind rauh und monoton.

Von den beiden letzten Plattenzuständen giebt es Abdrücke mit mehr oder weniger Ton, welche für verschiedene Abdrucks-Gattungen gelten sollen; aber dahin nicht gerechnet werden können. Man hat dadurch den fehlenden Plattengrat zu ersetzen und den Abdrücken mehr Harmonie zu geben versucht.

B. 56. Flucht nach Egypten.

I. Im Allgemeinen weniger bearbeiteter Probedruck von geringer Wirkung. Die Ecken der Platte sind spitz. Einzig.

II. Die Platte ist beendet und mit Grat; die Figuren sind mehr hervorgehoben und die Ecken abgerundet. Ausserordentlich selten.

III. Durch Ueberschleifen mit Bimsstein hat die ganze rechte Seite der Platte einen Tuschton erhalten. Sehr selten.
IV. Der Tuschton ist durch Poliren grösstentheils beseitigt; die Figuren, so wie der Erdboden sind hell. Selten.

B. 57. Ruhe in Egypten.

I. Der Baum, an welchem die Laterne hängt, ist weiss und der später an der rechten Seite sichtbare Kopf des Esels noch nicht vorhanden. Beinahe einzig.
II. Ebenfalls ohne den Eselskopf, aber der Baum mit Strichlagen und die Mütze und Brust Joseph's mit Kreuzschraffirung versehen. Sehr selten.
III. Der Eselskopf ist hinzugefügt und die Platte überarbeitet.
IV. Der ganze Hintergrund ist nochmals retouchirt.

B. 58. Ruhe in Egypten.

I. Die Platte ist an mehreren Stellen mit Grat versehen; der Grund und die Ränder sind schmutzig. Aeusserst selten.
II. Der Plattengrat ist abgeschabt, Grund und Ränder sind gereinigt. Selten.

B. 60. Rückkehr aus Egypten.

I. Mit vielem Plattengrad, besonders in den Arbeiten der Schneidenadel und daher von vielem Effect. Vorzüglich und sehr selten.
II. Der Grat zum Theil abgenutzt und die Schneidenadel-Arbeiten abgeschabt. Selten.

B. 61. Die h. Jungfrau mit dem Kinde auf Wolken.

I. Die Arbeiten der Schneidenadel sind nicht abgeschabt und vor den links nach rechts gehenden diagonalen Strahlen am Himmel. Selten.
II. Mit den diagonalen Strahlen und die Arbeiten der Schneidenadel abgeschabt.
III. Die erwähnten Strahlen sind, durch Abnutzung während des Druckes, verschwunden; die Abdrücke aber unterscheiden sich von der ersten Gattung dadurch, dass sie ohne Grat sind.

In dem Verzeichnisse der Sammlung von de Burgy, Nr. 549, 550, ist zwei verschiedener Abdrücke dieser Platte Erwähnung geschehen, die sich durch verschiedene Gesichtszüge der h. Jungfrau unterscheiden; welche Verschiedenheit nur in einer geringen Abweichung der Form des Mundes bestanden haben soll. Diese scheint jedoch nur auf einer Zufälligkeit im Drucke beruht zu haben, da dieselbe sonst nie wahrgenommen worden ist.

B. 63. Die heilige Familie.

I. Man sieht am oberen Plattenrande, vorzüglich gegen rechts,

mehrere weisse Flecken, wo das Scheidewasser bei der Aetzung nicht gewirkt hat.

II. Die vorerwähnten Flecken sind überarbeitet.

B. 65. Christus mit den Rechtsgelehrten streitend.

I. Die Platte ist am oberen Rande ohne die später entstandenen Flecken, dagegen an einigen Stellen mit Grat versehen.

II. Die Platte zeigt am oberen Rande viele Rost- (Grünspan-) Flecken und ist ohne allen Grat.

B. 66. Christus bei den Schriftgelehrten.

I. Im Hintergrunde links sieht man nur einen Schreiber und die beiden, an derselben Seite vorn sitzenden, dicht am Plattenrande befindlichen Figuren sind weiss. Die Platte ist grösser, nämlich 4 Zoll 1 Linie hoch und 3 Zoll breit. Im Unterrande liest man: Rt. 1636. Von grösster Seltenheit.

II. Die Platte von derselben Grösse, und nur dadurch von der ersten Abdrucksgattung unterschieden, dass die beiden, vorn links am Plattenrande befindlichen Figuren mit Strichlagen versehen sind. Aeusserst selten.

III. Die Platte ist verkleinert und links im Hintergrunde sieht man drei Schreiber. Da die Aetzung nur schwach war, so sind gute Abdrücke selten.

B. 67. Christus predigend (La petite Tombe).

I. Die Arbeiten der Schneidenadel sind nicht abgeschabt und die Abdrücke daher mit viel Grat versehen. Der rechte Aermel des links stehenden Mannes im Turban ist beinahe ganz schwarz und die Säule hinter Christus ist nicht erkennbar. Sehr selten.*)

II. Die Nadelarbeiten sind abgeschabt, der Aermel des links stehenden Mannes erhellt und die Säule hinter Christus ist deutlich sichtbar.

III. Die Platte ist von P. Norblin retouchirt, aber die Abdrücke sind mager und rauh. Die Platte scheint noch vorhanden zu sein.

B. 71. Die Samariterin.

I. Vor den schwarzkunstartigen Ueberarbeitungen in den Schatten und vor dem schrägen zufälligen Striche im weissen Erd-

*) Der in der Kupferstich-Sammlung der Pariser Bibliothek befindliche und von Bartsch und Claussin beschriebene Abdruck, welcher eine frühere Abdrucksgattung constatiren sollte, ist, wie sich jetzt erwiesen, gefälscht, indem der Kreisel und die Knöpfe des Mannes, der den Finger zum Munde führt, u. s. w. radirt worden sind.

boden, den man 5 Linien vom unteren Rande entfernt, in der Mitte der Platte wahrnimmt. Dicht am oberen Plattenrande sieht man zwei feine Parallel-Linien und am Profil des Gesichtes Christi eine kleine weisse Stelle. Selten.

II. Mit dem erwähnten schrägen Striche am Erdboden, aber ohne sonstige Veränderungen des Plattenzustandes. Die feinen Parallel-Linien am oberen Plattenrande sind weniger sichtbar.

III. Mit schwarzkunstartigen Ueberarbeitungen in mehreren Schattenstellen, namentlich am Brunnen und an der linken Seite der Bekleidung Christi. Die kleine weisse Stelle am Gesichte desselben ist überlegt.

B. 73. Die grosse Auferweckung des Lazarus.

I. Weniger bearbeitet als die nachfolgende zweite Abdrucksgattung; namentlich besteht die Einfassung nur aus einfachen Zickzack-Linien. Einzig.

II. Die Zickzack-Linien der Einfassung sind durch zweite Grabstichel-Linien gekreuzt. Der über den Vorgang Erstaunende zur Rechten, so wie der hinter ihm stehende Mann mit grossem Bart, haben keine Mützen auf dem Kopfe und in der rechten Ecke des Blattes sieht man eine vom Rücken gesehene Frau. Von allergrösster Seltenheit.

III. Die Figuren zur Rechten sind ohne Mütze, wie vorher, der Kopf der gebückten Frau, welche ein Tuch in der Hand hält, ist von anderem Ausdruck und die Frau in der rechten Ecke wird von der Seite gesehen. Ausserordentlich selten.

IV. Diese Abdrucksgattung unterscheidet sich von der vorhergehenden nur dadurch, dass die kleinen Figuren, welche sich rechts hinter dem erstaunten Mann befinden, hart retouchirt worden sind. Sehr selten.

V. Der an der rechten Seite befindliche erstaunte Mann hat eine Mütze auf dem Kopfe und der Bärtige hinter ihm ist mit einem flachen Käppchen bedeckt. Der Kopf der Frau, welche auf Lazarus blickt, ist verändert und von anderem Ausdruck, als in den vorhergehenden Abdrucksgattungen. Selten.

VI. Der bärtige Mann, welcher in der vorigen Abdrucksgattung ein flaches Käppchen hatte, ist mit einer turbanartigen Mütze versehen und sein Gesicht von anderem Charakter. Der ihm zunächst befindliche Kopf hat eine Mütze erhalten.

VII. Die Platte ist gänzlich retouchirt und sind die Abdrücke vorzüglich daran kenntlich, dass der Schatten unter dem Kopfe des mehrerwähnten bärtigen Mannes, bis an das Gesicht des ihm zunächst befindlichen Alten, vergrössert worden ist, wogegen bei den vorigen Abdrucksgattungen sich zwischen dem Schatten und dem Gesichte eine weisse Stelle befindet.

B. 74. Die Krankenheilung, oder das Hundertguldenblatt.

I. Der Hals des Esels, welchen man an der rechten Seite sieht, ist heller und ohne Contretaillen und der Grat der Platte, vorzüglich an der linken Seite, sehr kräftig und sammetartig. Von der eminentesten Seltenheit.

II. Der Hals des Esels ist mit Contretaillen versehen, die Hände des an der linken Seite von hinten gesehenen Mannes sind erhellt und die Figuren des erleuchteten Theils der Composition von einem Theile des Plattengrates befreit, wodurch die Darstellung an Harmonie und Wirkung gewonnen hat. Sehr selten.

III. Der Hintergrund retouchirt, so dass man nicht mehr den Gewölbebogen über dem Haupte Christi unterscheidet. Die im Lichte befindlichen Figuren sind gänzlich ohne Grat und derselbe erscheint im beschatteten Theile der Platte schmutzig und rauh.

IV. Die Platte ist durchweg von William Baillie retouchirt. Die Abdrücke auf starkem japanischen Papier sind nicht häufig und gesucht.

V. Die Platte ist von W. Baillie in vier Stücke verschiedener Grösse zerschnitten und jedes derselben besonders abgedruckt worden.

a. Christus in der Mitte der Kranken. Höhe 10 Zoll 3 Linien, Breite 7 Zoll 1 Linie.
   1. Von der viereckigen Platte. Selten.
   2. Die Platte ist oben abgerundet, der Hund ausgeschliffen und der Fuss des Kranken, den man im Stücke b. auf einem Schiebkarren sieht, mit Schraffirungen überdeckt.

b. Der Kranke auf dem Schiebkarren. Höhe 7 Zoll 1 Linie, Breite 4 Zoll 6 Linien.

c. Der rückwärts gesehene Mann, welcher mit beiden Händen einen Stock hinter sich hält. Höhe 5 Zoll 3 Linien, Breite 2 Zoll 18 Linien.

d. Die sieben zuschauenden Juden, welche in der unzerschnittenen Vorstellung den oberen Theil der linken Seite ausmachen. Höhe 2 Zoll, Breite 2 Zoll 9 Linien.

Die Abdrücke dieser vier Plattenstücke kommen im Allgemeinen nicht häufig vor; besonders aber sind diejenigen von der viereckigen Platte des Abschnittes a. sehr gesucht.

B. 75. Christus im Oelgarten.

I. Die Platte ist nicht abgeschabt und die Nadelarbeiten sind voll Grat. Selten.

II. Die Nadelarbeiten sind ohne Grat.

B. 76. Christus dem Volke vorgestellt.

I. Die Platte ist einen Zoll höher. Das Gebäude rechts ist oben weiss und ohne Strichlagen, so wie ohne Namen und Jahreszahl. Wegen des vielen Plattengrates ist das Gesicht des Juden, welcher oben rechts auf der Treppe steht, schwer zu unterscheiden. Von grösster Seltenheit.

II. Die Platte ist von gleicher Grösse und ebenfalls ohne Namen und Jahreszahl. Der Raum unter dem Porticus, links im Hintergrunde, ist mit Diagonal-Linien von rechts nach links überlegt, und das Gesicht des Juden auf der Treppe, so wie die Figur im Fenster sind deutlich zu unterscheiden. Von eben so grosser Seltenheit.

III. Die Höhe der Platte ist um einen Zoll vermindert. Am Flügel des Gebäudes, zur Rechten, sieht man ein Geländer unter den Fenstern, und der Theil, welcher in den beiden vorhergehenden Abdrucksgattungen weiss erschien, ist mit einer einfachen Strichlage schattirt. — Ohne den Künstlernamen, aber mit der Jahreszahl 1644. Aeusserst selten.

IV. Der Zustand der Platte ist nicht verändert, aber dieselbe mit dem Namen des Künstlers und der Jahreszahl 1655 versehen. Sehr selten.

V. Alle Figuren vor dem in der Mitte befindlichen Fussgestelle sind fortgenommen und das Gestell selbst ist weiss. Selten.

VI. Man sieht in der Mitte des Fussgestelles ein Fratzengesicht und an beiden Seiten desselben Blenden. Die Mitteltbür des Gebäudes, vor welcher Christus steht, ist oben abgerundet und unter dem Karniess mit kleinen Verzierungen versehen. Man bemerkt links, an der Thürschwelle, drei Personen im Turban, welche in den vorigen Abdrucksgattungen nicht vorhanden sind. Die zwischen zwei Blenden stehende Statue mit grossem Barte hat keine diagonalen Schraffirungen und Gesicht und Bart derselben sind deutlich zu erkennen.

VII. Die zuletzt erwähnte Statue ist mit diagonalen Strichen überlegt und, obgleich kräftiger gehalten, sind Gesicht und Bart doch weniger deutlich.

B. 77. Das Ecce Homo.

I. Unfertiger Probedruck. Man sieht nur die Mittelgruppe; desgleichen Knechte und Zuschauer unten an der linken Seite. Zur Rechten, wo sich in den fertigen Abdrücken Pilatus und der die Menge, mit vorgestreckter rechter Hand, anzureden scheinende Mann befinden, ist die Platte gänzlich weiss. Von allergrösster Seltenheit.

II. Die Platte ist gänzlich beendet. Das Gesicht des Mannes, welcher hinter Demjenigen steht, der das Rohr hält, ist nur mit einfacher Strichlage. Sehr selten.

III. Das Gesicht des vorerwähnten Mannes ist mit einer Contretaille überlegt und mehr schattirt.*)

B. 79. Christus zwischen den beiden Verbrechern.

I. Die Nadelarbeiten sind nicht abgeschabt, und daher mit viel Grat. Die ovalen Plattenränder sind rauh. Selten.
II. Der Grat der Nadelarbeiten ist abgenutzt, die Ränder sind glatt und der Druck grau.

B. 80. Christus am Kreuze.

I. Die Platte ist nicht gereinigt und deren Ränder sind rauh. Selten.
II. Die Platte gereinigt und die Ränder glatt.
III. Die Schatten sind durch schwarzkunstartige Nadelarbeiten retouchirt.

B. 81. Die grosse Kreuzabnahme.

I. Unfertiger Aetz-Probeabdruck der angefangenen, beim Aetzen verunglückten Arbeit der Platte. Mehrere Theile der Darstellung sind kaum kenntlich, der Druck schwach und grau, mit vielen Flecken und Sprüngen des Aetzgrundes. Man kennt nur drei Exemplare dieser Gattung. Von allergrösster Seltenheit.
II. Die Platte ist gänzlich überarbeitet und oben geradlinig; wogegen dieselbe im vorhergehenden Abdrucke oben abgerundet erschien. Die Füsse der Männer, welche den Körper Christi tragen, sind nur mit einer Strichlage schattirt. Aeusserst selten.
III. Die Füsse der Männer, welche den Körper Christi tragen, sind nochmals überarbeitet. Vor der Adresse und nur in der unteren Marge bezeichnet: Rembrandt f. cum pryvl. 1633. Selten.
IV. Mit der im Unterrande gegen rechts stehenden Adresse: Amstelodami Henricum Vlenbugensis excudebat.
V. Mit der Adresse: Justus Danckerts excud. Die Platte ist retouchirt worden.

B. 82. Die kleine Kreuzabnahme.

I. Vor der Ueberarbeitung der links befindlichen Figuren. Selten.
II. Mit der überarbeiteten Figurengruppe an der linken Seite. Der in den vorhergehenden Abdrücken an mehreren Stellen vorhandene Plattengrat ist nicht mehr sichtbar.

---

*) In der kürzlich erschienenen ersten Lieferung des Werkes: „L'oeuvre complet de Rembrandt, par M. Charles Blanc“, wird noch eine vierte Abdrucksgattung mit der Adresse: „Malbouse excudit“ angeführt, welche den Calcographen bisher unbekannt geblieben. (?)

B. 83. Dritte Kreuzabnahme.

I. Mit starkem Plattengrat, so dass ein Theil der Darstellung kaum zu erkennen ist. Sehr selten.

II. Der Plattengrat des Hintergrundes und vorn bei den Zuschauern ist etwas gemildert, so dass die Gegenstände deutlicher erscheinen. Selten.

III. Ohne allen Plattengrad, rauh und mager. Die Platte in diesem Zustande scheint noch vorhanden zu sein.

B. 86. Christi Grablegung.

I. Aetzdruck. Der obere Theil der Platte ist nur mit einfachen Strichlagen, und die Stelle zwischen der Jungfrau Maria und dem rückwärts gesehenen Jünger ist weiss geblieben. Selten.

II. Mit Ausnahme des Körpers Christi und der Köpfe der beiden von vorn gesehenen Jünger, welche sich hinter Ersterem befinden, ist die Platte gänzlich mit Schraffirungen bedeckt. Ebenfalls selten.

Von vorstehenden beiden Gattungen giebt es Abdrücke mit mehr oder weniger Ton, den man beim Drucken auf der Platte liess, ohne sie vollkommen rein zu wischen. Diese Varietäten bilden aber keine besonderen Abdrucksgattungen. — Eben so finden sich künstlich fabricirte Abdrücke, wo man im Hintergrunde gothische Fenster oder einen Mond sieht.

B. 88. Die Jünger zu Emmaus. (Kleine Platte.)

I. Vor einigen nachherigen Ueberarbeitungen; namentlich vor der Hinzufügung mehrerer Horizontal-Linien unter dem Tische zu denjenigen Linien, welche sich bereits daselbst befinden. Sehr selten.

II. Mit den hinzugefügten Horizontal-Linien unter dem Tische und mit Plattengrat. Selten.

III. Der Plattengrat ist abgeschabt und der Druck mager.

B. 90. Der gute Samariter.

I. Das Pferd hat einen weissen Schweif und die Mauerbrüstung der Freitreppe ist ebenfalls hell und unbeschattet; in den Plattenrändern sieht man Nadelproben. Ohne den Namen des Künstlers und ohne Jahreszahl im unteren Plattenrande. Von grosser Seltenheit.

II. Der Schweif des Pferdes ist beschattet, die Mauerbrüstung der Treppe jedoch hell, wie zuvor. Beinahe noch seltener, als die erste Abdrucksgattung.

III. Der Pferdeschweif und die Mauerbrüstung sind beschattet, aber ohne Künstlernamen und Jahreszahl. Sehr selten.

IV. Man liest in der Mitte des unteren Plattenrandes: Rembrandt. inventor. et. fecit. 1633.

B. 91. Die Rückkehr des verlornen Sohnes.

I. Vor den schwarzkunstartigen Nadelarbeiten und der Hintergrund links vollkommen sichtbar.

II. Mit den schwarzkunstartigen Nadelarbeiten in den Schatten und der Hintergrund der linken Seite nur unvollkommen, zum Theil gar nicht sichtbar.

B. 93. Die Enthauptung Johannis des Täufers.

Dies Blatt, von dem es vier Abdrucksgattungen giebt, ist nach der übereinstimmenden Meinung der Kenner nicht von Rembrandt, sondern eine Arbeit des J. G. van Vliet; obgleich es nicht mit dem Namen des Letzteren bezeichnet ist. Das Monogramm R. I., welches sich an der linken Seite befindet, dürfte, wie bei andern Blättern, Rembrandt Inventor oder invenit bedeuten.

B. 97. Die Marter des heiligen Stephan.

I. Vor den Ueberarbeitungen der Schatten mit dem Grabstichel, vorzüglich der Figur des Soldaten. Selten.

II. Mit den erwähnten Grabstichelarbeiten und dadurch entstandenem Plattengrat.

III. Die Schatten sind nochmals durch schwarzkunstartige Nadelarbeiten verstärkt.

B. 98. Die Taufe des Eunuchen.

I. Das Wasser des Wasserfalls, den man links im Hintergrunde sieht, ist beinahe ganz weiss. Dis Nadelarbeiten sind mit Grat versehen und der Plattengrund ist schmutzig. Sehr selten.

II. Das Wasser hat Strichlagen, der Grat ist abgenutzt und der Grund rein.

B. 99. Der Tod der Jungfrau Maria.

I. Der Armstuhl, welchen man rechts in der Ecke sieht, ist wenig bearbeitet und beinahe weiss. Im Unterrande gegen rechts befinden sich mehrere kleine Striche oder Nadelproben. Von allergrösster Seltenheit.

II. Der Armstuhl ist zwar etwas mehr bearbeitet, aber noch vor der zweiten Strichlage, sowie vor den vom Meister später geten Abänderungen am Hemde der Jungfrau, am linken Arm des Mannes, der das Kopfkissen derselben hebt und vor den Nadelarbeiten auf demselben Arme des Letzteren. Ausserordentlich selten.

III. Der Armstuhl ist mit der zweiten Strichlage überlegt und die vorbemerkten Veränderungen haben stattgefunden. Die Schatten sind vor den späteren Ueberarbeitungen und transparent. Selten.

IV. Mit den schwarzkunstartigen Nadelarbeiten in den Schatten, vorzüglich unter dem Armstuhl, im Schlagschatten bei der letzten Treppenstufe u. s. w.

D. Heilige Gegenstände.

B. 101. Der heilige Hieronymus.

I. Ein Theil des oberen Bogens der Einfassungslinie ist an der rechten Seite kaum sichtbar, da die Aetzung misslungen war. Selten.

II. Der Einfassungsbogen, so wie der Hintergrund der rechten Seite sind retouchirt.

B. 102. Der heilige Hieronymus.

I. Die Platte ist von allen Seiten eine halbe Linie grösser; die Ränder sind nicht gefeilt, sondern zeigen noch den Bruch des Metalls, die Ecken sind spitz und die Platte ist nicht gereinigt. Einzig.

II. Die Ränder sind gefeilt und die Platte dadurch verkleinert, so wie die Ecken abgerundet und der Grund gereinigt worden.

E. Allegorische, geschichtliche und Phantasie-Gegenstände.

B. 108. Die Todesstunde.

Dies Blatt ist nicht von Rembrandt, sondern von Ferd. Bol gefertigt, dessen Namen man auch in den frühesten Abdrücken auf der Schaufel leicht gerissen findet.

B. 109. Die Jugend vom Tode überrascht.

I. Vor dem Künstlernamen und vor der Jahreszahl. Von allergrösster Seltenheit, beinahe einzig.

II. Mit dem Namen und der Jahreszahl. Selten.

B. 110. Das allegorische Grabmal.

Diese Allegorie bezieht sich auf die Zertrümmerung der Statue des Herzogs von Alba im Jahre 1577, nach Vertreibung der Spanier aus den Niederlanden. Wahrscheinlich war dies Blatt zu einem Geschichtswerke bestimmt, das nachher nicht erschienen ist, daher die Platte nach wenigen Abdrücken verloren ging. Dasselbe ist von so grosser Seltenheit, dass es in Holland die Benennung „Phoenia“ erhalten hat.

B. 111. Das widerwärtige Glück.

I. Der Rücken und das linke Bein der Fortuna haben nur eine einfache Strichlage und die Mauer zwischen dem Fussgestelle

der Büste und dem Steuermann hat nur einige weitläuftige Vertikal-Linien. Die Platte ist 2 Linien breiter. Aeusserst selten.

II. Die Platte eben so breit. Der Rücken und das Bein der Fortuna haben Kreuz-Schraffirungen und der Name Rembrandt's am Rande der Barke ist mit Nadelstrichen überlegt, so dass nur noch die Jahreszahl deutlich sichtbar ist. Sehr selten.

III. Die Breite der Platte ist um 2 Linien verkleinert und misst nur noch 6 Zoll 1 Linie. Die Pforte des Tempels links ist, wie in den vorhergehenden Abdrücken nur mit wenigen senkrechten Strichen schattirt und man sieht einen zufälligen Strich, der den obern Theil des Mastbaums durchkreuzt. Selten.

IV. Die Platte ist zu dem Buche: E. Heckmans Zeevaerts Lof. Amsterdam 1634 benutzt worden und die Exemplare sind auf der Rückseite mit holländischem Text bedruckt.

V. Die Abdrücke sind wiederum ohne Text auf der Rückseite; sie unterscheiden sich aber von der dritten Gattung dadurch, dass die Tempelpforte links durch mehrere Strichlagen schattirt ist.

B. 115. Die Löwen-Jagd.

I. Vor der Reinigung der Platte, die mehrere Aetzflecken und Striche in allen Richtungen hat. Selten.

II. Die Platte ist gereinigt, jedoch sieht man noch starke Spuren von Aetzflecken.

B. 117. Das Reiter-Gefecht.

I. Im Hintergrunde sieht man mehrere Linien, die als Entwurf einer Landschaft dienen zu sollen scheinen. Sehr selten.

II. Jene Linien des Grundes sind ausgeschliffen, wodurch ein grauer Ton der Platte zurückgeblieben ist. Selten.

III. Der Plattengrund ist vollkommen gereinigt.

B. 118. Drei orientalische Figuren.

Der Gegenstand dieser Darstellung scheint „der von seiner Frau und seinen Freunden verspottete Tobias“ zu sein, und dürfte dies Blatt demnach in die zweite Classe B gehören.

B. 119. Die wandernden Musikanten.

I. Vor den späteren Nadelarbeiten an der Vorderseite der Mütze des Leiermanns und auf der Brust des Kindes. Selten.

II. Mit den vorerwähnten Nadelarbeiten, jedoch vor den schwarzkunstartigen Retouchen.

III. Mit den schwarzkunstartigen Retouchen der Schatten.

B. 124. Die Kuchenbäckerin.

I. Reiner Aetzdruck. Der Hut, die beiden Arme und der Rock der Frau sind weiss. Beinahe einzig.
II. Der Hut, die Arme und der Rock der Frau sind beendet, sowie die übrigen Theile der Platte überarbeitet.
III. Oben links: Tom. II, und rechts: pag. 22., somit zu Basan's Buch verwandt, gestochen.

B. 125. Das Kugelspiel.

I. Man sieht am oberen Rande drei kleine weisse Aetzflecken, die Ecken sind spitz, sowie Grund und Ränder schmutzig. Selten.
II. Die weissen Flecken sind beseitigt, die Ecken abgerundet und Grund und Ränder gereinigt.

B. 126. Die Juden-Synagoge.

I. Der Mantel des Alten zunächst dem linken Plattenrande ist weniger bearbeitet und unten zum Theil weiss. Der rechte Fuss der Figur ist nur im Umriss und die Schlagschatten zu Füssen der beiden weiterhin von hinten gesehenen Männer fehlen. Sehr selten.
II. Die hellen Stellen des Mantels des Alten, sowie der rechte Fuss desselben, sind mit Nadelarbeiten überlegt und die Schlagschatten der im Hintergrunde gehenden beiden Männer hinzugefügt. Selten.
III. Mit schwarzkunstartigen Nadelarbeiten. Der Hintergrund zur Rechten ist dunkler und das Gesicht des Juden, welcher zur Seite des Andern rechts geht, mehr dreiviertel zu sehen, während dasselbe in den beiden früheren Abdrucksgattungen von der Seite dargestellt war.

B. 127. Die Nägelbeschneiderin.

I. Viel weniger bearbeitet und ohne Wirkung. Die Ränder sind unregelmässig und nicht befeilt, daher die Platte etwas grösser. Ausserordentlich selten.
II. Die Platte ist beendet und die Ränder derselben sind rectificirt. Selten.
III. Die Platte ist, namentlich der Hintergrund am Rücken der sitzenden Frau, retouchirt worden. Nicht häufig.

Dies Blatt wird von vielen Kunstfreunden bald dem Ferdinand Bol, bald dem J. van Noordt zugeschrieben; jedenfalls geht aus Zeichnung und Arbeit hervor, dass es nicht von Rembrandt's Hand ist.

B. 128. Der Schulmeister.

In den späteren mit weniger Plattengrat versehenen Abdrücken nimmt man deutlich wahr, dass der Mann, welcher vor der Thür steht, eine Leier trägt, also kein Schulmeister

ist. Schon im Catalog der berühmten de Burgy'schen Sammlung (1755) ist dies Blatt unter No. 275. folgendermaassen beschrieben: „Een Lieremannetje by een Vrouwtje, dat in den Avondstond over de Deur legt."

B. 130. Der Zeichner.

I. Die Arbeiten des Hintergrundes gehen oben und an beiden Seiten nicht bis an die Plattenränder. Vielleicht einzig.
II. Der Hintergrund erreicht die Plattenränder, aber vor den späteren Retouchen.
III. Die Platte ist retouchirt und man sieht oben am Fussgestelle der Büste Contretaillen, die vorher nicht vorhanden waren.

B. 131. Der Bauer mit Frau und Kind.

I. Vor den Ueberarbeitungen an den weniger geätzten Stellen, namentlich des Packets, welches der Mann auf dem Rücken trägt. Die Plattenränder sind nicht gereinigt.
II. Mit den erwähnten Ueberarbeitungen und die Ränder rein.

B. 132. Der ruhende Liebesgott.

Dies seltene Blatt, welches weder in Zeichnung noch Radirung des Meisters würdig ist, scheint nicht von Rembrandt's Hand zu sein, und schon P. Yver hielt es für die Arbeit eines Schülers desselben. Daulby führt zwei Abdrucksgattungen davon an, ohne nähere Kennzeichen derselben anzugeben.

B. 136. Der Kartenspieler.

I. Aetzdruck. Die Arbeiten des Grundes reichen nicht bis an den oberen linken Plattenrand und der Schlagschatten der Figur ist nur wenig angedeutet. Selten.
II. Die Arbeiten des Grundes sind bis zum oberen Plattenrande links fortgesetzt und der Schlagschatten der Figur stärker ausgedrückt.
III. Die Platte ist aufgeätzt und überarbeitet, der Schlagschatten vergrössert und Künstlernamen und Jahreszahl dergestalt mit Strichlagen bedeckt, dass sie nicht mehr zu erkennen sind. Dagegen sieht man links nahe dem unteren Plattenrande den Namen „Watelet" ganz fein mit der Nadel gerissen, welcher Künstler die Retouche besorgte.

B. 138. Der blinde Geigenspieler.

I. Weniger bearbeitet. Die Radirung leicht und geistreich mit feiner Nadel ausgeführt. Sehr selten.
II. Mit dem Grabstichel retouchirt, daher weniger fein und leicht. Selten.

B. 139. Der Mann zu Pferd.

I. Die Ränder der Platte sind unregelmässig, namentlich weicht

der Unterrand mehr als eine Linie von gerader Flucht ab. Die Ecken sind spitz und rechts oben sieht man Rembrandt's Monogramm verkehrt. Sehr selten.

II. Die Ränder sind rectificirt, die Ecken abgerundet und der obere Theil des am linken Rande befindlichen Baumes fortgenommen. Man sieht an dieser Stelle Spuren des Schabeisens. Nicht häufig.

III. Die Spuren des Schabeisens sind verschwunden und das Monogramm des Künstlers ist nicht mehr sichtbar.

B. 141. Der Pole mit Säbel und Stock.

I. Weniger bearbeitet und zum Theil nur Umriss. Die Schatten haben nur einfache Strichlagen und der zufällige Strich zwischen dem Stocke und dem Beine des Mannes, welcher sich in der folgenden Abdrucksgattung zeigt, ist noch nicht vorhanden. Selten.

II. Die Umrisse der Figur, so wie die Schatten an der linken Seite, sind mit dem Grabstichel überarbeitet. Man sieht zwischen dem Stocke und dem Beine des Mannes einen mit dem Ersteren beinahe gleichlaufenden Strich.

B. 143. Der von hinten gesehene Greis.

I. Der rechte Arm des Mannes beinahe weiss, der Grund nicht gereinigt und die Plattenränder rauh und ungerade. Einzig.

II. Der Rücken der Figur ist an der Lichtseite nur mit einfachen Strichlagen schattirt, der rechte Arm mehr bearbeitet. Sehr selten.

III. Die hellen Stellen des Rückens, so wie der untere Theil des Rockes sind mit einer zweiten Strichlage versehen und der Halskragen, welcher früher weiss war, gänzlich mit Schraffirungen überlegt.

B. 146. Ein Philosoph.

Dies Blatt, welches schon P. Yver (Suppl. No. 61.) für zweifelhaft hielt, wird von vielen Kunstfreunden für eine Arbeit des F. Bol gehalten, welche Meinung Vieles für sich haben dürfte.

B. 152. Der Perser.

I. Die Platte ist rechts um drei Linien breiter und im Allgemeinen weniger bearbeitet. Von der allergrössten Seltenheit.

II. Die Breite der Platte ist rechts um 3 Linien vermindert und dieselbe vom Meister gänzlich überarbeitet. Schöne Abdrücke sind selten.

III. Mit späteren Retouchen von fremder Hand. Das unten in der Mitte befindliche Monogramm des Künstlers und die Jahreszahl sind kaum noch zu erkennen.

B. 156. Der Schlittschuh-Läufer.

I. Der Grat nicht abgeschabt und die Platte nicht gereinigt. Aeusserst selten.

II. Die Platte ohne Grat und gereinigt. Sehr selten.

B. 157. Das Schwein.

I. Die Platte ist unregelmässig, links um mehr als zwei Linien höher, die Ränder uneben und die Ecken spitz. Der Grund ist nicht gereinigt und die Radirung erscheint kräftiger als im nachfolgenden Zustande. Ausserordentlich selten.

II. Die Höhe der Platte ist links verkleinert, die Ränder sind regelmässig, die Ecken abgerundet und der Grund gereinigt. Selten.

B. 158. Der schlafende kleine Hund.

I. Die Platte ist grösser, nämlich 3 Zoll 10 Linien breit und 2 Zoll 3 Linien hoch. Von grösster Seltenheit.

II. Die Platte ist auf 3 Zoll Breite und 1 Zoll 6 Linien Höhe reducirt. Sehr selten.

B. 159. Die Muschel.

I. Mit weissem Hintergrunde, weniger vollendet und mit Grat der Nadelarbeiten. Einzig.

II. Ebenfalls mit weissem Hintergrunde, aber mehr bearbeitet und der Grat abgeschabt. Von allergrösster Seltenheit.

III. Mit dunklem Hintergrunde. Sehr selten.

E. Arme und Bettler.

B. 162. Stehender Bettler.

I. Die Platte ist unregelmässig, der Grund nicht gereinigt und die Ränder sind rauh. Selten.

II. Die Platte ist regelmässig, der Grund gereinigt und die Ränder sind glatt.

B. 168. Die Frau mit der Kürbis-Flasche.

I. Die Platte ist unregelmässig und die Ränder sind uneben und rauh. Die Figur der Frau ist weniger bearbeitet und der Schlagschatten am Boden hat keine zweite Strichlage. Die Horizontallinie unten ist nicht vorhanden. Sehr selten.

II. Die Form der Platte ist regelmässig und die Ränder sind glatt. Die Frau und deren Schlagschatten sind mehr bearbeitet und man sieht unten eine wagerechte Linie, die eine Marge bildet.

B. 169. Der kleine stehende Bettler.

I. Die Platte ist zwei Linien breiter und oben rechts RI in. bezeichnet. Von grösster Seltenheit.

II. Die Breite der Platte ist vermindert und man findet statt der obigen Bezeichnung an derselben Stelle R[t] leicht mit der Nadel gerissen. Sehr selten.

Einige Kenner wollen dies sehr seltene Blättchen nicht für eine Arbeit Rembrandt's gelten lassen und es scheint als wenn diese Meinung durch die Bezeichnung des ersten Plattenzustandes eine Bestätigung fände, da die Silbe „in" neben dem Monogramm auf „invenit" zu deuten sein dürfte.

B. 170. Die alte Bettlerin.

I. Die Ränder der Platte sind irregulär und rauh, der Druck ist mit Grat versehen. Ausserordentlich selten.
II. Die Ränder geradlinig und glatt, der Grat nicht mehr vorhanden. Selten.

B. 172. Der zerlumpte Bettler mit den Händen auf dem Rücken.

I. Die Platte ist 3 Zoll 5 Linien hoch und 2 Zoll 9 Linien breit. Rechts sieht man einen Baumstamm. Ausserordentlich selten.
II. Derjenige Theil der Platte, wo der Baumstamm rechts befindlich, ist abgeschnitten, so dass Erstere nur 2 Zoll 6 Linien breit geblieben. Die Figur des Bettlers ist mehr bearbeitet und die Plattenränder sind noch nicht gereinigt. Nicht häufig.
III. Die Platte ist abermals um 3 Linien schmäler gemacht und hat nur eine Breite von 2 Zoll 3 Linien. — Mehrere Retouchen, namentlich der Hosen an der linken Hüfte, sind hinzugekommen.

B. 173. Der an der Mauer sitzende Bettler.

I. Die Platte ist unregelmässig und die Ränder sind rauh, sowie die Ecken spitz und der Grund gereinigt. Selten.
II. Die Form der Platte ist rectificirt, die Ecken sind abgerundet und der Grund gereinigt worden.

B. 174. Der Bettler auf dem Erdhügel.

I. Vor der Retouche und nur mit des Meisters Monogramm und der Jahreszahl in der untern Marge bezeichnet. Die Ränder der Platte sind unrein. Sehr selten.
II. Mit der Retouche im Schatten hinter dem Rücken des Bettlers. Man liest links neben dem beibehaltenen Monogramm Rembrandt f. — Die Plattenränder sind gereinigt. Nicht häufig.

B. 176. Die Bettler an der Hausthüre.

I. Vor dem Künstlernamen und vor der Jahreszahl. Sehr selten.

II. Mit Rembrandt's Namen und der Jahreszahl, aber vor der Retouche.
III. Mit der Retouche, namentlich der Stelle an der Thürmauer; in der Höhe des Kopfes des Almosen gebenden Mannes, dessen Nase dadurch eine andere Form erhalten hat.

B. 179. Der Krüppel.

I. Die Platte ist unregelmässig, rechts zwei Linien höher und die Ränder sind uneben und rauh, sowie die Ecken spitz. Unten an der rechten Seite sieht man Nadelproben. Sehr selten.
II. Die Platte ist regelmässig, die Ränder sind glatt und die Ecken abgerundet. Die Nadelproben sind zum Theil abgeschnitten.

G. Freie Gegenstände und akademische Figuren.

B. 188. Eulenspiegel.

I. Ohne Namen und Jahreszahl. Der Hut der Schäferin unterscheidet sich wenig von dem mit sehr feinen doppelten Linien schraffirten Hintergrunde; die linke Ecke ist oben weniger bearbeitet und der Felsen hinter der linken Schulter des Schäfers ist bis zur Höhe der Eule weiss. In der Mitte des Blattes sieht man zwischen den Bäumen den Kopf und den Stab eines Hirten, der das Paar belauscht. Einzig.
II. Von der vorigen Abdrucksgattung nur dadurch unterschieden, dass der Felsen hinter der linken Schulter des Schäfers mit leichten Strichen schattirt ist. Von allergrösster Seltenheit.
III. Der Theil der Landschaft zunächst dem Hute der Schäferin ist heller gehalten, die früheren Schraffirungen sind durch leichtes Laubwerk ersetzt und man liest unten gegen die Mitte: Rembrandt f. 1642. Sehr selten.
IV. Die Landschaft um den Hut der Schäferin, welche in den dritten Abdrucksgattungen heller und ohne Schraffirungen war, ist durch Strichlagen wiederum dunkler gemacht und die Form der Pflanzen links im unteren Vordergrunde verbessert worden. Selten.
V. Man sieht den Kopf des Hirten zwischen den Bäumen nicht mehr. Der vorn rechts befindliche Baumstamm, sowie dessen Schlagschatten sind mehr bearbeitet und dunkler, auch der Schatten hinter der Schäferin, welcher vorher nur eine Strichlage hatte, durch mehr Schraffirungen verstärkt worden. Die Pflanzen im Vordergrunde sind noch mehr überarbeitet und ihre Formen verändert.



B. 189. Der schlafende Alte.

I. Die Ränder der Platte sind ungerade und schmutzig, der Druck hat Plattengrat. Aeusserst selten.

II. Die Ränder sind gerade und rein und der Plattengrat ist nicht mehr vorhanden. Sehr selten.

B. 192. Der Zeichner nach dem Modell.*)

I. Nur der obere Theil der Platte ist beendet. Die Staffelei, sowie das über den linken Arm des Modells hängende Gewand, sind weiss und alles Uebrige nur mit Nadel-Umrissen entworfen. Der beendete obere Theil des Hintergrundes nebst der auf einem Fussgestell befindlichen Büste sind ganz voll Plattengrat. Von der allergrössten Seltenheit.

II. Der obere Theil der Staffelei und das über den linken Arm des Modells hängende Gewand sind mit Strichlagen versehen, der übrige Theil der Platte aber eben so unvollendet geblieben, wie in der vorigen Abdrucksgattung. Der Hintergrund ist voll Plattengrat, die Büste dagegen mehr erhellt. Selten.

III. Die Platte hat keine wesentliche Veränderung erlitten, nur dass dieselbe gänzlich von Grat enthlösst ist.

B. 194. Akademische Männer-Figuren.

I. Die beiden links im Vordergrunde befindlichen Figuren sind weniger bearbeitet, sowie der Schlagschatten der sitzenden Person. Nicht häufig.

II. Die beiden Figuren und der Schlagschatten sind mehr bearbeitet und die Darstellung ist dadurch von besserer Wirkung geworden.

B. 195. Die Badenden.

I. Vor der Retouche und vor dem runden Flecken, den man in den folgenden Abdrücken oben beinahe in der Mitte der Platte sieht.

II. Die Platte ist hin und wieder retouchirt und man bemerkt den vorerwähnten runden Flecken, der vom Rost (Grünspan) herzurühren scheint. Rechts im Vorgrund sieht man zweimal den Buchstaben B. und einige andere Buchstaben, die aber wegen der übrigen Arbeiten nicht zu erkennen sind.

B. 196. Akademische Figur eines an der Erde sitzenden Mannes.

I. Die Nadelarbeiten der Platte sind nicht abgeschaht, daher mit Grat. Selten.

II. Die Nadelarbeiten sind abgeschabt.

---

*) Dies Blatt wird in Holland „Pygmalion“ genannt.

B. 197. Die Frau am Ofen.

I. Die Platte ist weniger bearbeitet und der Hintergrund heller gehalten. Die Frau hat eine Mütze auf dem Kopfe, das Ofenrohr ist nur leicht schattirt und ohne Schlüssel. Mit Rembrandt's Namen und der Jahreszahl 1645. Einzig.

II. Der Hintergrund ist, mit Ausnahme der Stelle um den Kopf der Frau, mehr bearbeitet; der Schlüssel ist dem mehr schattirten Ofenrohr hinzugefügt, aber nur mit einer Strichlage versehen. Die Jahreszahl ist in 1658 abgeändert. Von allergrösster Seltenheit.

III. Der Hintergrund ist bei dem Kopfe der Frau mehr bearbeitet und der Schlüssel des Ofenrohrs mehr schattirt. Sehr selten.

IV. Der Schlüssel des Ofenrohrs ist gänzlich fortgenommen. Selten.

V. Die Frau ist in blossem Kopfe und ohne Mütze; der Schlüssel des Ofenrohrs ist wieder hinzugefügt worden. Nicht häufig.

B. 200. Die nackte Frau mit den Füssen im Wasser.

I. Die Platte ist nicht gereinigt und mit Grat versehen. Selten.

II. Ohne Grat und gereinigt, der Druck matter und rauh.

III. Retouchirt und der Druck wieder kräftiger.

B. 202. Die Frau mit dem Pfeil.

I. Der Künstlername und die Jahreszahl sind nur leicht gerissen und man sieht über der Letzteren gegen Rechts einige weisse Stellen. Von der allergrössten Seltenheit.

II. Der Name ist stärker, die Jahreszahl dagegen noch eben so fein, als in der vorhergehenden Abdrucksgattung. Die weissen Stellen sind durch Strichlagen gedeckt.

B. 203. Antiope und Jupiter als Satyr.

I. Vor der Inschrift. Die Platte ist voll Grat und die Ränder sind rauh. Ausserordentlich selten.

II. Der Plattengrat nicht mehr vorhanden und die Ränder glatt. Oben gegen Rechts liest man: Jupyn, als hy onsluit etc. Selten.

B. 204. Die nackte schlafende Frau.

I. Die Platte ist unregelmässig, die Ränder sind ungerade und rauh. Das Tuch, welches die Beine der Frau bedeckt, geht bis unter die Knie und das Monogramm des Meisters an der Rückwand des Bettes ist nicht vorhanden. Einzig.

II. Mit Rembrandt's Monogramm an der Rückwand des Bettes, sonst nicht verändert. Von grösster Seltenheit.

III. Die Platte ist regelmässig und die Ränder sind gerade und glatt. Das Tuch reicht nur bis an die Schenkel der Frau. Nicht häufig.

B. 205. Die liegende Negerin.

I. Der Rücken der Frau, sowie die Draperie sind weniger bearbeitet. Selten.
II. Der Rücken und die Draperie überarbeitet und mit Plattengrat. Nicht häufig.
III. Ohne Plattengrat und rauh von Druck.

II. Landschaften.

B. 206. Die Landschaft mit der Kuh.

I. Die Platte ist weniger bearbeitet und besonders der linke Theil derselben weniger ausgeführt, sowie die Kuh und die Figur des Mannes nur in Umrissen. Die untere Ecke der rechten Seite ist gleichfalls nicht ganz beendet. Einzig.
II. Das Erdreich der linken Seite, welches in dem vorhergehenden Plattenzustande hell erscheint, ist mit sich kreuzenden Strichen überlegt und die Kuh, sowie die Figur des Mannes mehr ausgeführt. Die untere rechte Ecke ist überarbeitet und beendet. Von grosser Seltenheit.

B. 208. Die Brücke des Six.

I. Die Hüte der auf der Brücke stehenden beiden Männer sind weiss. Der mit der Nadel gerissene Name des Künstlers und die Jahreszahl haben Grat. Aeusserst selten.
II. Der Hut des einen Mannes ist mit diagonalen leichten Nadelstrichen überlegt. Sehr selten.
III. Die Hüte beider Männer haben diagonale Nadelstriche. Selten.

B. 209. Ansicht von Omval.

I. Mit viel Grat, die Platte nicht gereinigt und die Ränder schmuzig. Sehr selten.
II. Der Plattengrat abgenutzt und die Ränder, sowie der Grund gereinigt. Man sieht oben neben dem Plattenrande rechts mehrere, ziemlich starke Nadelproben. Selten.

B. 209. Aeltere Ansicht von Amsterdam.

I. Mit Grat und die Platte nicht gereinigt. Sehr selten.
II. Ohne Grat und der Grund der Platte rein. Nicht häufig.

B. 211. Der Jäger.

I. Vor dem Hause und der Scheune, welche man links auf der Anhöhe sieht. Die Arbeiten der Nadel sind nicht abgeschabt. Aeusserst selten.
II. Auf der Anhöhe links sieht man ein Haus und eine Scheune, in der Nähe der dort befindlichen beiden kleinen Figuren.

Der Grat der Nadelarbeiten ist grösstentheils abgenutzt und der Druck mager.*) Gleichfalls sehr selten.

B. 214. Die zwei Häuser mit spitzen Giebeln.

Die Abdrücke dieser Platte wurden von Rembrandt, ehe er sie verkaufte, stets mit Tusche und Bister retouchirt, wodurch solche das Ansehen von Zeichnungen erhielten. Es ist nur ein einziger Abdruck ohne diese Retouche bekannt, welcher sich im Museum zu Amsterdam befindet und früher der Sammlung van Leyden's angehörte.

B. 215. Die Landschaft mit der Kutsche.

Dies seltene Blatt kommt ebenfalls nur in vom Meister selbst mit Tusche und Bister retouchirten Abdrücken vor. Exemplare ohne diese Retouche sind nicht bekannt.

B. 217. Die Landschaft mit drei Hütten.

I. Die Vorderseite der ersten Hütte hat nur eine Strichlage, eben so wie das Dach der dritten Hütte. Im Wege unten gegen Rechts sieht man mehrere weisse Stellen. Von grösster Seltenheit.

II. Die weissen Stellen im Wege sind mit Nadelarbeiten überlegt, im Uebrigen aber der Plattenzustand unverändert, wie vorher. Ausserordentlich selten.

III. Die Vorderseite der ersten Hütte hat eine zweite Strichlage erhalten und das Dach der letzten Hütte ist mehr schattirt. Die weissen Stellen zwischen dem Wege und den Hütten sind durch Nadelarbeiten gedeckt. Selten.

Alle drei Abdrucksgattungen sind mit vielem Plattengrat versehen.

B. 218. Die Landschaft mit dem viereckigen Thurme.

I. Vor mehreren Ueberarbeitungen. Das Dach rechts am Thurme ist beinahe ganz weiss und in den Bäumen, welche sich an der rechten Seite befinden, sieht man oben weisse Stellen, sowie am Erdboden über Rembrandt's Namen. Ausserordentlich selten.

II. Die sämmtlichen, vorerwähnten weissen Stellen sind mit leichten Nadelarbeiten überlegt und der Thurm oben mehr bearbeitet.

B. 221. Der Kanal.

Die Platte ist irregulair, ihre Breite 7 Zoll 10 Linien, die Höhe an der rechten Seite 3 Zoll und an der linken nur

---

*) Wilson in seinem Cataloge No. 211, sowie einige holländische Liebhaber, halten diese zweite Abdrucksgattung für die frühere, welcher Meinung jedoch der beinahe gänzliche Mangel des Plattengrates widersprechen dürfte.

2 Zoll 9½ Linie. — Bartsch hat wahrscheinlich das Blatt in der Mitte gemessen und daher eine Höhe von 2 Zoll 11 Linien angegeben.

B. 222. Die Baumgruppe im Walde.

I. Die Platte ist 1 Zoll 2 Linien und nur ein Theil der Darstellung leicht mit der Nadel entworfen. Man sieht nur das Haus in der Mitte der Bäume und die Anfänge der Gipfel anderer Bäume links. Vor Namen und Jahreszahl. Von der grössten Seltenheit.

II. Die Platte ist von denselben Maassen und ebenfalls ohne Namen und Jahreszahl, die Arbeiten sind aber mehr vorgeschritten und beinahe beendet. Mit viel Grat und äusserst selten.

III. Die Platte ist unten abgeschnitten und deren Höhe um 1 Zoll 2 Linien vermindert, gänzlich beendet nnd ebenfalls mit viel Grat. — Man liest unten rechts: Rembrandt f. 1652. Sehr selten.

IV. Der Plattengrat ist abgeschabt und der Druck hat weniger in die Augen fallende Wirkung. Ebenfalls so selten.

B. 224. Die Heuscheune.

I. Vor der Ferne, welche man links hinter den drei kleinen Figuren in der dritten Abdrucksgattung wahrnimmt. Mit Rembrandt's Namen und der Jahreszahl 1636. Ausserordentlich selten.

II. Ebenfalls vor der Ferne links und mit dem Namen und der Jahreszahl.*) Es unterscheidet sich diese Abdrucksgattung von der Vorigen nur dadurch, dass an der Baumgruppe rechts der Scheune ein kleiner Zweig wahrgenommen wird, den man in der ersten Abdrucksgattung nicht sieht. Sehr selten.

III. Mit der Ferne hinter den drei kleinen Figuren und gleichfalls mit Namen und Jahreszahl. Selten.

B. 225. Die Hütte neben der Heuscheune.

I. Hin und wieder mit Plattengrat, z. B. im Schlagschatten der Gebüsche gegen die Hütte, bei der Jahreszahl hinter dem Künstlernamen u. s. w. Sehr selten.

II. Der Grat ist abgeschabt und die Platte vollständig gereinigt. Selten.

B. 227. Die Landschaft mit dem Obelisk.

I. Das Dach der einen Hütte im Hintergrunde rechts ist weiss,

*) Die Angabe Gersaint's, (welche Bartsch wiederholte) dass die beiden Abdrucksgattungen dieses Blattes ohne Künstlernamen und Jahreszahl seien, scheint auf einem Irrthum zu beruhen, da keine dergleichen Abdrücke bekannt sind.

die Platte ist mit vielem Grat versehen und der Grund derselben schmutzig. Sehr selten.

II. Das Dach der Hütte ist schattirt, der Plattengrat ist abgenutzt und der Grund rein. Nicht häufig.

B. 228. Die Segelbarke.

I. Der Grund der Platte ist schmutzig und die Ferne rechts deutlich sichtbar. Sehr selten.

II. Der Plattengrund ist gereinigt und rechts die Ferne weniger deutlich. Nicht häufig.

B. 231. Die Tränke.

I. Das Innere der rechts befindlichen Grotte ist durch den Plattengrat ganz schwarz, nur unterscheidet man daselbst das Vordertheil eines Kahnes. Sehr selten.

II. Der Plattengrat in der Grotte ist beseitigt, die Schraffirung aber wenig angegriffen, daher das Innere der Grotte noch dunkel erscheint. Selten.

III. Das Innere der Grotte ist durch Schaben und Poliren heller gemacht und der Kahn nicht mehr deutlich zu erkennen. Nicht häufig.

B. 232. Die Hütte mit dem Breterzaun.

I. Die Verlängerung des Dammes zur Linken, welcher nach dieser Seite sich senkt, ist weiss. Ohne Namen und Jahreszahl. Von grösster Seltenheit.

II. Ebenso, nur liest man Rembrandt's Namen unten gegen Links. Gleichfalls von grösster Seltenheit.

III. Die Verlängerung des Dammes ist mit Nadelarbeiten überlegt. Mit dem Künstlernamen jedoch ohne die Jahreszahl. Ausserordentlich selten.

IV. Unter Rembrandt's Namen findet man die Jahreszahl 1632 hinzugefügt. Sehr selten.

B. 233. Rembrandt's Mühle.

I. Der Grund der Platte, die, wegen Sprödigkeit des Kupfers, bei'm Hämmern durchweg viele kleine zackige Risse erhielt, ist sehr schmutzig, und stellenweise mit Grat versehen, namentlich sind der Name des Künstlers und die Jahreszahl damit bedeckt. Sehr selten.

II. Die Risse der Platte im Grunde sind zwar noch vorhanden, jedoch ist Letzterer nicht mehr schmutzig, sondern rein und Rembrandt's Name, sowie die Jahreszahl sind ohne Grat. Selten.

B. 234. Das Landhaus des Goldwiegers.

I. Die Platte hat sehr viel Grat und der Grund ist nicht gereinigt. Von der allergrössten Seltenheit.

II. Der Plattengrat mehr abgenutzt und der Grund rein. Ebenfalls ausserordentlich selten.

B. 235. Der Kanal mit den Schwänen.

I. Die Bäume im Hintergrunde haben nur eine einfache Strichlage und die Wiese ist hinter den Küben weiss. Sehr selten.

II. Die Bäume im Hintergrunde sind mit sich kreuzenden Strichen schattirt und die Wiese ist mit Nadelarbeiten getönt. Selten.

B. 236. Der Kanal mit dem grossen Kahne.

I. Die Platte hat die von Bartsch angegebenen Maasse. Selten.

II. Die Platte ist in der Breite um zwei Linien verkleinert und misst in dieser Richtung nur 3 Zoll 10 Linien. Ebenso.

B. 237. Die Landschaft mit der Kuhtränke.

I. Vor vielen Ueberarbeitungen. Der Hintergrund zur Rechten der tränkenden Kuh ist beinahe ganz weiss, die rechte Seite der Hütte zur Linken, so wie das Dach und die Thür der andern Hütte neben den beiden Bäumen haben viele unbearbeitete weisse Stellen, die Umrisse der liegenden Kuh sind noch nicht verstärkt und die Berge links deutlich sichtbar. Die Häuser, das Baumlaub, der Mann und der Nachen sind mit vielem Plattengrat versehen. Aeusserst selten.

II. Mit den Ueberarbeitungen der vorerwähnten Stellen vermittelst der Schneidenadel. Der Plattengrat ist abgeschabt, die hinteren Berge sind weniger deutlich und der Grund ist von nicht abgewischtem Ton der Druckschwärze schmuzig. Nicht häufig.

III. Der Druck ist matt, der Grund rein und die Berge links sind kaum mehr in den Umrissen sichtbar.

B. 24. Der Kanal mit dem kleinen Nachen.

I. Die Platte ist zwei Linien breiter und nicht ganz beendet, namentlich sind die Höhen der Berge der rechten Seite, so wie hinter der Hütte und über dem Nachen weniger bearbeitet. Von grösster Seltenheit.

II. Die Platte ist zwei Linien schmäler, die Berge und der Nachen sind mehr ausgeführt. Aeusserst selten.

B. 242. Die Landschaft mit dem weissen Zaune.

I. Das Bauernhaus hat keine Thür mit der darin sichtbaren Frau. Von grösster Seltenheit.

II. Man sieht in dem Bauernhause eine Thür, auf deren Untertheil sich eine Frau lehnt. Aeusserst selten.

III. Der Erdboden und die Luft, welche sich in beiden vorher-

gehenden Abdrucksgattungen weiss zeigen, sind mit der Nadel überarbeitet. Gleichfalls äusserst selten.

B. 246. Die Holzbrücke.

Dies äusserst seltene Blatt wird von Einigen nicht für eine Arbeit Rembrandt's gehalten, auch ist es nicht mit seinem Namen bezeichnet.

B. 247. Die Landschaft mit dem Pfahlwerk.

I. Ohne die Jahreszahl. Von der eminentesten Seltenheit, beinahe einzig.
II. Mit der Jahreszahl 1659 oben gegen Rechts. Ebenfalls von grösster Seltenheit.

B. 250. Das Haus mit den drei Schornsteinen.

I. Mit einigen Nadelversuchen, angefangenem Baumschlag, der Spitze eines Schornsteins u. s. w. in der oberen linken Ecke. Von der allergrössten Seltenheit.
II. Die vorerwähnten Nadelproben sind beseitigt. Von äusserster Seltenheit.*)

I. Männer-Bildnisse.

B. 258. Der sitzende junge Mann.

Viele Kenner zweifeln daran, dass dies Blatt von Rembrandt herrühre, mit dessen Manier es, sowohl in Zeichnung als Radirung, wenig übereinstimmt.

B. 259. Der Greis mit der Hand an der Mütze.

I. Nur der Kopf und der linke Arm des Greises sind vollendet; das Kleid desselben, so wie der Hintergrund aber nur in Umrissen mit der Nadel entworfen und diese nicht abgeschabt. Selten.
II. Die Nadelumrisse sind abgeschabt und ohne Grat. Diese Art der Abdrücke wurde, nachdem die Platte in Holland verkauft worden, in Berlin gemacht und kommt nicht selten vor.
III. Die Platte, nach einer Zeichnung von B. N. Le Sueur, von Georg Friedrich Schmidt weiter bearbeitet, jedoch sind nur die rechte Hand, das Gewand, die Bücher und die Büste rechts vollendet, der Hintergrund mit den Büchern links, dem Fenster und dem Vorhange sind noch weiss. Beinahe einzig.
IV. Die Platte gänzlich vollendet, so wie mit einigen nachträgli-

*) Claussin bemerkt zwar, dass man an der Abwesenheit der Nadelproben die Copien des Blattes erkennen könne; die genaueste Vergleichung hat jedoch bewiesen, dass es Abdrücke der Originalplatte ohne jene Nadelproben giebt, welche daher die zweite Abdrucksgattung bilden.

chen Ueberarbeitungen in den früheren Arbeiten. Sehr selten, da nur fünfzig Abdrücke dieser Art gemacht sein sollen und die Platte demnächst vernichtet worden ist.

B. 271. Brustbild mit Kette und Kreuz.

I. Der Hals des Mannes ist bloss und ohne Hemdekragen und die Platte weniger bearbeitet. Von der grössten Seltenheit und beinahe einzig.
II. Der Mann hat einen Halskragen, aber vor den bis zum oberen Plattenrande verlängerten Arbeiten des Grundes. Sehr selten.
III. Die Arbeiten des Grundes sind bis zum oberen Plattenrande fortgesetzt. Dies Brustbild wird für das Portrait des Bürgermeisters Six gehalten.

B. 262. Greis mit grossem Bart und Pelzmütze.

I. Weniger bearbeitet, namentlich der Mantel. Vielleicht einzig.
II. Vollkommen beendet und die Plattenränder gereinigt.
III. Die Platte an vielen Stellen retouchirt und der Druck rauh.

B. 266. Bildniss des Janus Silvius.

I. Vor den schwarzkunstartigen Ueberarbeitungen der Schatten, welche klar und durchsichtig erscheinen. Nicht häufig.
II. Mit den schwarzkunstartigen Ueberarbeitungen durch enge Nadelstriche.

B. 268. Der nachdenkende junge Mann.

Durch eine Verwechselung der Maasse sind diese im Cataloge von Bartsch nicht richtig angeführt. Das Blatt hat nämlich eine Höhe von 3 Zoll 6 Linien und die Breite ist 3 Zoll 1 Linie.

B. 269. Menasse Ben-Israel.

I. Im Allgemeinen und namentlich der Kinnbart weniger bearbeitet. Sehr selten.
II. Die Platte ist überarbeitet und dieser Zustand derselben ist vorzüglich daran kenntlich, dass im Kinnbarte mehrere Striche hinzugefügt sind.

B. 270. Dr. Faust im Zimmer.

I. Die Strahlen des magischen Lichtes gehen im Fenster bis ganz oben, das über dem Globus stehende Buch hat nur eine Strichlage und die Platte ist mit vielem und starkem Grat versehen. Von allergrösster Seltenheit.
II. Das Buch über dem Globus ist zwar noch ohne weitere Strichlage, aber die Strahlen des magischen Lichtes gehen nur bis zur zweiten Quersprosse des Fensters. Der Plattengrat, wel-

cher in der vorhergehenden Abdrucksgattung das hinter dem Magier hängende Tuch und den Todtenkopf unkenntlich machte, ist weniger kenntlich und die Rücklehne des Stuhls mehr hervorgehoben. Aeusserst selten.

III. Das Buch über dem Globus hat mehrfache Strichlagen, der Plattengrat, besonders im linken Hintergrunde, ist ziemlich abgenutzt und die die Figur treffenden Strahlen des magischen Lichtes sind nicht mehr blendend, sondern gegen den Hintergrund matt.

IV. Mit vielen schwarzkunstartigen Nadelarbeiten in den Schattenpartien, namentlich im Mantel des Doctors, wodurch man den abgenutzten Grat der Platte wieder herzustellen gesucht hat.

B. 271. Bildniss des Renier Ansloo.

I. Mit einem fünf Linien hohen weissen Unterrande. Von der grössten Seltenheit.

II. Der untere weisse Rand ist durch fortgesetzte Arbeiten bis zum Plattenrande ausgefüllt. Sehr selten.*)

B. 274. Der alte Haaring.

I. Erster Entwurf, geistreich und leicht, aber wenig ausgeführt. Wahrscheinlich einzig.

II. Bis auf einige Strichlagen beendet, die später in dem Vorhange und in den senkrechten Stäben des Rahmens in der Mitte des Fensters rechts hinzugefügt worden sind. Von höchster Seltenheit.

III. Mit den vorerwähnten Ueberarbeitungen und etwas weniger starkem Plattengrat. Von grosser Seltenheit.

B. 276. Bildniss des Johan Lutma.

I. Weniger bearbeitet und mit wenig Plattengrat; desgleichen vor dem Fenster, vor der Flasche und vor den Namen des Lutma und Rembrandt's. Von der eminentesten Seltenheit, beinahe einzig. **)

II. Vollkommen beendet und mit viel Plattengrat; gleichfalls vor

*) Es kommen auch spätere Abdrücke vor, wo durch einen beim Drucken auf die Platte gelegten Papierstreifen (Cache), der weisse Unterrand künstlich hervorgebracht worden ist. Die Platte soll noch in England vorhanden sein.

**) Mr. Woodburn in Lord Eldin's Catalog, S. 46 No. 202 sagt: dass es sich nach genauer kritischer Untersuchung ergeben habe, dass die bisher für erste, weniger bearbeitete Abdrücke gehaltenen Exemplare dieses Bildnisses dadurch entstanden seien, dass man, nach bereits einmal genommenem Abdruck, von der Platte, ohne sie wiederum mit Farbe einzuschwärzen, einen abermaligen Abdruck genommen habe, durch welches Verfahren der Letztere der lebhaften Wirkung des Plattengrates entbehre und sonst unvollkommen erscheine. Diesem nach würde die bisherige erste Abdrucksgattung ausscheiden müssen und die zweite an deren Stelle treten.

dem Fenster, der Flasche nnd den Namen. Ausserordentlich selten.

III. Mit dem Fenster, der Flasche und den Namen und mit viel Plattengrat. Selten.

IV. Mit der Adresse des F. Lutma, unten rechts der Plattengrat abgenutzt.

V. Die Höhe der Platte ist um 2 Linien vermindert; das Bildniss ist nur 6 Zoll und 10 Linien hoch und hat unten eine weisse Marge von 3 Linien Höhe. Ganz schlecht, aber selten vorkommend.

B. 277. Bildniss des Johan Asselyn.

I. Vor der Veränderung des Gesichts und weniger bearbeitet. Im Hintergrunde sieht man eine Staffelei, auf der sich ein Architectur-Bild befindet. Einzig.

II. Ebenfalls mit der Staffelei im Hintergrunde, aber das Gesicht hat einen andern Character erhalten und das Ganze ist mehr vollendet. Von ausserordentlicher Seltenheit.

III. Die Staffelei ist fortgenommen, aber man sieht noch deutliche Spuren derselben im Hintergrunde und die Platte ist noch mit Plattengrat versehen. Selten.

IV. Die Spuren der Staffelei sind beseitigt und der Grund gereinigt, so wie der Plattengrat fort, jedoch noch vor den schwarzkunstartigen Ueberarbeitungen in den Schatten.

V. Mit den zuletzt erwähnten Ueberarbeitungen.

B. 279. Bildniss des Utenbogardus.

I. Die Platte ist viereckig und grösser; sie ist 9 Zoll 3 Linien hoch und 6 Zoll 9 Linien breit. Die lateinischen Verse sind unter dem Bilde nicht vorhanden, auch ist die Platte im Allgemeinen weniger bearbeitet. Von der allergrössten Seltenheit.

II. Die Platte ist vollendet, achteckig gemacht und kleiner, nämlich 8 Zoll 4 Linien hoch und 6 Zoll 9 Linien breit. An jeder Ecke derselben sieht man ein sogenanntes „Ohr“ (onglet) und die Verse sind nicht vorhanden. Beinahe eben so selten.

III. Die Ohren der Platte sind beseitigt und dieselbe von ziemlich regelmässiger, achteckiger Form. Die lateinischen Verse sind hinzugefügt und die Schatten durch schwarzkunstartige Nadelarbeiten retouchirt. Nicht häufig.

IV. Die Platte ist nochmals, und zwar mit dem Grabstichel, retouchirt worden. Der Druck rauh und hart.

B. 280. Brustbild des Johan Sylvius.

I. Vor dem Namen des Künstlers und vor der Jahreszahl. Aeusserst selten.

II. Man liest im Grunde des Ovals über dem Kopfe des Predigers: Rembrandt f. 1646. Sehr selten.

B. 281. Utenbogaerd, der Goldwieger.

I. Der Kopf des Goldwiegers ist nur in Umrissen. Von der allergrössten Seltenheit.
II. Der Kopf des Goldwiegers ist vollendet und die Münzen in der Tonne sind besser ausgedrückt. Mit sammetartigem Plattengrat und vorzüglich der Pelz des Kleides stark damit versehen. Sehr selten.
III. Die Platte ist in allen Theilen retouchirt und dadurch die Feinheit der Halbtinten, so wie der Sammet der Schatten verloren gegangen, welche Letztere stumpf und kothig erscheinen. Die Abdrücke dieser Gattung sind gewöhnlich auf modernem indischem Papier, kommen jedoch nicht häufig vor, obgleich die Platte noch in England vorhanden sein soll.

B. 282. Der kleine Copenol.

I. Vor den Winkelmaassen und dem Zirkel, welche links oben an der Wand hängen. Das geschlossene runde Fenster an der rechten Seite ist wenig bemerkbar. Von allergrösster Seltenheit.
II. Mit den links an der Wand hängenden beiden Winkelmaassen und dem Zirkel; das runde Fenster ist deutlich sichtbar. Aeusserst selten.
III. Das runde Fenster ist beseitigt und man sieht an dessen Stelle rechts ein oben bogenförmiges Gemälde mit zwei Flügeln, die Kreuzigung Christi vorstellend. Sehr selten.
IV. Ebenso, nur dass die beiden Hände, welche in den vorhergehenden Abdrücken mehr schraffirt waren, nur eine einfache Strichlage haben. Gleichfalls sehr selten.
V. Ohne das runde Fenster und das Gemälde wieder ausgeschliffen, jedoch sieht man noch deutliche Spuren desselben. Nicht häufig.
VI. Das runde Fenster ist wiederum hergestellt und die Spuren des Gemäldes sind beinahe ganz beseitigt.
VII. Die ganze Platte ist schwarzkunstartig überarbeitet und mit holländischen Versen?*)

B. 283. Der grosse Copenol.

I. Der Hintergrund ist weiss, mit Ausnahme einer links befindlichen, bis zur Hälfte der Höhe leicht schattirten Säule. Der

*) Dieser bisher unbekannten Abdrucksgattung ist im Catalog der Sammlung des Barons Verstolk van Soelen, II. No. 649 gedacht.

rechte Aermel des Kleides ist ebenfalls weiss. Von allergrösster Seltenheit, beinahe einzig.

II. Der Hintergrund ist gleichfalls weiss, die Säule aber nur bis zum vierten Theil ihrer Höhe schattirt und der rechte Aermel des Mannes mit leichten Strichlagen versehen. Das Ganze ist etwas mehr bearbeitet. Ebenfalls von allergrösster Seltenheit.

III. Der ganze Hintergrund ist mit Strichlagen bedeckt, die Säule beseitigt und statt derselben ein grosser Vorhang sichtbar. Die Kleidung und namentlich der linke Aermel sind durch vermehrte Strichlagen stärker schattirt. Sehr selten.

IV. Der Grund ist dunkler, der Vorhang mehr hervorgehoben und der vordere Theil, sowie die Aermel des Kleides mehr bearbeitet. Selten.

V. Die Platte ist von allen Seiten abgeschnitten und zeigt nur den Kopf und einen Theil der Brust. Sie ist in diesem Zustande nur 5 Zoll 10 Linien hoch und 4 Zoll 11 Linien breit.

B. 285. Der Bürgermeister Six.

I. Man sieht im Fenster eine bis zur Hälfte des Armes des stehenden Mannes reichende steinerne Lehne; weder der Künstlername und die Jahreszahl, noch der Name der abgebildeten Person sind im Unterrande vorhanden. Von der eminentesten Seltenheit.

II. Die steinerne Lehne im Fenster ist fortgenommen und im Unterrande rechts liest man: Rembrandt f. 1647. — Die beiden mittleren Ziffern 6 und 4 sind verkehrt gestellt. Ausserordentlich selten.

III. Mit der Bezeichnung: IAN SIX. Æ (aetatis) 29. im Unterrande gegen Links, und Rembrandt f. 1647 gegen Rechts. Die in der vorhergehenden Abdrucksgattung verkehrt gestellten Ziffern 6 und 4 sind richtig gestellt worden. Sehr selten.

IV. Mit einigen Retouchen im Hintergrunde und in den Schatten, der sammetartige Grat der Arbeiten aber ziemlich abgenutzt und das Gesicht des Bürgermeisters farblos und beinahe weiss. Obgleich die Platte in diesem Zustande bei der Familie Six in Amsterdam vorhanden sein soll, sind die Abdrücke dieser Art doch nicht häufig.

K. Ungenannte Männerköpfe.

B. 286. Erster Kopf eines Orientalen.

I. Mit einer Medaille auf der Brust. Selten.

II. Anstatt der Medaille sieht man den Orden des goldenen Vliesses auf der Brust hängen.

Dieser Kopf ist das Bildniss Cats, des Lehrers des Prinzen Wilhelm II. von Oranien und gehört daher eigentlich in die vorhergehende Classe. Das bei Rembrandt's Namen befindliche Wort dürfte, wie bei den beiden folgenden Nummern 287 und 288, „Renetus" (van Ryn) und nicht „Venetiis" zu lesen sein.

B. 289. Junger Mann mit langem Haar.

I. Vor der Adresse. Der Grund und die Ränder sind schmutzig. Selten.
II. Mit der Adresse von Abraham Schoonebeck, jedoch vor der Nummer.
III. Mit derselben Adresse und mit der Nummer 8.

B. 293. Nach links gewendeter, kahlköpfiger Greis.

I. Die Platte ist höher und misst in dieser Richtung 4 Zoll. Der Grund ist nicht gereinigt und die Ränder sind ungerade. Einzig.
II. Von der Platte sind oben und unten $7^1/_2$ Linien abgeschnitten und dieselbe ist auf die Höhe von 2 Zoll 9 Linien reducirt worden. Von grösster Seltenheit.

B. 295. Greis mit grossem Bart und Käppchen.

Viele Kenner halten dies Blatt nicht für eine Arbeit von Rembrandt, sondern für eine Radirung von Ferd. Bol. Es ist davon eine der täuschendsten Copieen vorhanden, welche man jedoch daran erkennen kann, dass die im Original sichtbaren, breiten weissen Lichtstellen in der Copie nicht vorhanden, sondern mit krummen, gekräuseltes Haar nachahmenden Strichen ausgefüllt sind.

B. 296. Greis mit kahlem Kopfe.

I. Die Nase des Greises und die linke Seite seiner Oberlippe sind weiss, der Grund ist schmutzig, die Ränder der Platte rauh und die Ecken derselben spitz. Von ausserordentlicher Seltenheit.
II. Die Nase, die Oberlippe und der Bart des Greises sind mit einfachen diagonalen Nadelstrichen überlegt, die Ecken der Platte abgerundet und Grund und Ränder derselben gereinigt.

B. 298. Alter mit kahlem Kopfe.

I. Die Falten des Mantels sind auf der linken Schulter wenig und zwar nur mit einfacher Strichlage schattirt. Selten.
II. Die Falten des Mantels auf der linken Schulter sind nach unten hin mit Kreuzschraffirungen versehen, jedoch vor den weiteren Ueberarbeitungen. Nicht häufig.
III. Die Stirn und das Gesicht sind mehr überarbeitet und die

weisse Stelle unter der Nase zur Rechten des Mundes mit Diagonal-Linien überlegt.

B. 304. Kopf eines von vorn gesehenen Mannes.

I. Die Platte ist grösser, nämlich 3 Zoll 7 Linien hoch und 2 Zoll 9 Linien breit. Zur Linken befindet sich eine zerfallene Mauer, hinter welcher der Mann zu stehen scheint. Der Körper desselben ist nur leicht entworfen und der Hintergrund ganz weiss. Sehr selten.
II. Die Platte, von gleicher Grösse, ist mehr bearbeitet und man sieht an der Vorderseite der Figur einen Schatten, der von der Mitte derselben bis nach unten reicht. Im Unterrande mit Monogramm und Jahreszahl. Sehr selten.
III. Die Platte ist links und unten abgeschnitten und nur 2 Zoll 10 Linien hoch und 2 Zoll 3 Linien breit. Der Grund ist weiss. Selten.
IV. Der Grund ist nur oben bis zur Höhe des Kopfes schattirt und das Ganze etwas mehr bearbeitet. Gleichfalls selten.
V. Der Grund ist gänzlich mit Strichlagen bedeckt, die Figur aber noch vor den letzten Ueberarbeitungen.
VI. Die Platte ist nochmals überarbeitet und das Ganze sehr kräftig gehalten.

B. 306. Kahlköpfiger Greis mit kurzem Bart.

I. Die Platte ist nicht gereinigt und die Ränder derselben sind unregelmässig und rauh. Selten.
II. Die Platte ist gereinigt, die Ränder sind regelmässig und glatt.

B. 308. Der Mann mit verzerrtem Munde.

I. Der Hintergrund ist nicht gereinigt und zeigt viele, beim Schleifen der Platte verbliebene Risse. Selten.
II. Der Hintergrund ist vollkommen gereinigt.

B. 313. Greis mit viereckigem Bart.

I. Die Mütze und der Bart auf der rechten Backe, so wie die Falten des Mantels sind weniger bearbeitet. Selten.
II. Mit den vorerwähnten Ueberarbeitungen.

B. 315. Greis mit spitzem Bart.

I. Ohne Monogramm und ohne Jahreszahl. Sehr selten.
II. Mit Monogramm und Jahreszahl. Gute Abdrücke sind selten.

B. 316. Kopf eines lachenden Mannes.

Dieser Kopf wird allgemein für ein Bildniss Rembrandt's gehalten, daher dies Blatt oben in die Classe A aufgenommen ist.

B. 318. Der Philosoph mit der Sanduhr. Holzschnitt.

I. Die Arbeit ist hart und schwerfällig; man bemerkt auf dem Todtenkopfe sechs Schattenstriche. Von grösster Seltenheit.

II. Die Arbeit verbessert und die Haare des Bartes feiner und lockerer. Einige Striche des Grundes sind im Stocke ausgesprungen und fehlen in den Abdrücken, so wie drei Schattenstriche des Todtenkopfes. Aeusserst selten.*)

B. 319. Der Mann mit drei Bärtchen.

Dieses Blatt, von dem Bartsch vier Abdrucksgattungen beschreibt, gehört nach der Meinung der Kenner zu den Bildnissen Rembrandt's und ist daher auch in die Classe A aufgenommen worden.

B. 320. Kopf eines Mannes mit durchschnittener Mütze.

Auch diese Darstellung soll ein Bildniss Rembrandt's sein und wurde daher ebenfalls oben in der Classe A schon berücksichtigt.

B. 321. Brustbild eines Mannes mit aufgestutztem Schnurrbart.

I. Die Platte ist grösser und zwar 4 Zoll hoch und 3 Zoll 3 Linien breit. Der Grund ist nicht gereinigt und die Ränder sind rauh. Selten.

II. Die Platte ist in der Höhe und Breite um 2 Linien verkleinert, der Grund gereinigt und die Ränder sind glatt.

III. Die Mütze, der Schatten der Nase, die rechte Backe, der Mantel und der Schlagschatten auf der Rückenlehne des Stuhles sind durch schwarzkunstartige Arbeiten retouchirt.

B. 322. Kopf mit Mütze.

I. Die Platte ist 2 Zoll 6 Linien breit und 2 Zoll 3 Linien hoch, weniger bearbeitet und die Schatten nur leicht. Beinahe einzig.

II. Die Platte ist in der Breite um 3 Linien verkleinert und die Schatten sind verstärkt worden. Sehr selten.

III. Nochmals überarbeitet; das Monogramm und die Jahreszahl sind nicht mehr sichtbar. Selten.

B. 327. Zweiter grotesker Kopf.

I. Vor der Kreuzschraffirung unter der Schulter. Selten.

II. Mit der erwähnten Kreuzschraffirung.

III. Ausser dieser Kreuzschraffirung sind noch ein Theil der Backe und der Mantelkragen mit einer zweiten Strichlage überlegt.

*) Eine gute Copie in R. Weigel's Holzschnittwerk.

B. 328. Der Maler.

Dies Blatt wollen viele Kenner nicht für ein Werk Rembrandt's gelten lassen und berufen sich auf die leicht wahrzunehmende Geistlosigkeit desselben.

B. 329. Brustbild eines jungen Mannes.

I. Mit feiner Nadel leicht und geistreich radirt. Die Plattenränder sind ungerade und schmutzig. Aeusserst selten.
II. Mit starker Nadel überarbeitet und geätzt, wodurch ein Missverhältniss der starken Striche zu der früheren leichten Behandlung entstanden und die Harmonie der Arbeit gestört ist. Sehr selten.

B. 335. Brustbild eines Mannes mit Federmütze.

I. Beinahe nur im Umriss. Von dieser Abdrucksgattung kennt man nur ein einziges Exemplar im Museum zu Amsterdam.
II. Vollkommen beendet. Selten.

B. 336. Kopf eines Mannes mit krausem Haar.

I. Mit ungereinigtem Grunde und ungeraden rauhen Rändern. Selten.
II. Der Grund gereinigt und die Ränder glatt.

L. Frauen-Bildnisse.

B. 340. Die grosse Judenbraut.

I. Nur der Kopf und der obere Theil des Hintergrundes sind beinahe vollendet; die Architektur ist jedoch ohne Angabe der Würfel und der untere Theil, so wie die linke Seite der Platte sind weiss. Von der allergrössten Seltenheit.
II. Das Bild der Judenbraut ist vollendet, die Hände und die Aermel des Ueberhemdes sind ohne Strichlagen und der Hintergrund reicht oben und an beiden Seiten noch nicht an den Rand. Von sehr grosser Seltenheit.
III. Die Hände und Aermel sind mit Schraffirungen überlegt und der Hintergrund an allen Seiten ist bis zum Rande fortgesetzt; die Architektur ist aber noch ohne die Würfel. Aeusserst selten.
IV. Die Architektur des Hintergrundes ist mit Würfeln versehen und an der linken Seite über dem Knie der Judenbraut sieht man R. 1637 verkehrt. Selten.

B. 341. Studie zur grossen Judenbraut.

Dies sehr seltene Blatt, obgleich in vielen älteren Catalogen und auch von Bartsch als eine Arbeit Rembrandt's angeführt, wird jetzt von Vielen für eine Copie des vorherge-

henden Bildnisses gehalten, welche Meinung nicht allein in der Gegenseitigkeit und dem Mangel an Leichtigkeit, sondern auch in der Unsicherheit und Ungeübtheit der Arbeit, vollkommene Bestätigung finden dürfte.

B. 342. Die kleine Judenbraut.

Dies seltne Blatt, welches auch die heilige Catharina genannt wird, heisst in Holland „Pinxterhlometje,“ in Frankreich „La petite flambe.“

B. 343. Sitzende alte Frau.

I. Der Schatten unter dem Lebnstuhl besteht nur aus zwei sich kreuzenden leichten Strichlagen und die zweite Schraffirung im Schlagschatten der Figur erreicht nicht die Höhe der ersten Strichlage. Das Monogramm ist nur leicht gerissen. Von grösster Seltenheit.

II. Der Schatten unter dem Lehnstuhl ist viel mehr bearbeitet und die zweite Strichlage im Schlagschatten der Figur ist an Höhe der ersten gleich. Selten.

III. Der Sattel der Nase hat seiner ganzen Länge nach eine Doppellinie erhalten und das Monogramm ist verstärkt.

IV. Die Platte ist in ein Oval verschnitten und die Abdrücke sind schwach.

B. 344. Zweite sitzende alte Frau.

I. Vor der Retouche mit dem Grabstichel. Nicht häufig.

II. Mit den Grabstichel-Retouchen in den Schatten.

B. 345. Die junge lesende Frau.

I. Der Gegenstand ist im Allgemeinen weniger bearbeitet, namentlich im Gesichte und am Halse viel heller; der obere Theil des Aermels erscheint schmäler und weniger bestimmt. Der linke Plattenrand, so wie die Einfassungslinie an dieser Seite, sind schief und die Letztere durchschneidet nicht die unteren Arbeiten. Einzig.

II. Die Platte ist vollendet, der obere Theil des Aermels breiter, der Rand und die Einfassungslinie an der linken Seite sind regelmässig und rechtwinklig und Letztere geht durch die Arbeiten des Buches und der Tischdecke. Aeusserst selten.

III. Der untere Umriss der Nasenspitze, welcher in den vorhergehenden Abdrucksgattungen nur aus einer einfachen, etwas unterbrochenen Linie besteht, ist mit einer zweiten Linie versehen und die Nase dadurch um Weniges verlängert worden. Der feine Nadelstrich, der zwischen dem rechten Auge und der Nase den Umriss der Backe bezeichnete, ist nicht mehr sichtbar.

IV. Die Schattenstellen der Nase, des Mundes, der Mütze und des

Genickes, so wie die Schlagschatten unter der linken Hand der Frau und unter dem Buche, sind; durch schwarzkunstartige Arbeiten verstärkt worden.

B. 346. Die über ein Buch nachdenkende Alte.

Durch die Angabe Gersaint's*) verleitet, hat Bartsch dies Blatt, von dem man nur das einzige Exemplar in der Kupferstichsammlung der Pariser Bibliothek kennt, ohne es gesehen zu haben, als von einer besonderen Platte Rembrandt's herrührend, beschrieben. Bei genauer Besichtigung ergiebt sich jedoch, dass diese grosse Seltenheit nur ein Kunststück des Druckers ist, wie dergleichen bei den Nummern B. 19, 53 und 69 vorkommen und bekannt sind. Man hat nämlich beim Abdrucken der vorhergehenden Platte No. 345 den Kopf der jungen Leserin und einen Theil des Oberleibes auf der Platte mit einem Papier (Cache) bedeckt und nachher den Kopf der Mutter Rembrand's, B. 353, darüber gedruckt. Als Product einer besonderen Platte kann daher jenes oben erwähnte Exemplar nicht aufgeführt werden.

B. 351. Kopf der Mutter Rembrandt's, niederblickend.

I. Die Platte ist grösser, nämlich 2 Zoll und 4 Linien hoch und 2 Zoll und 2 Linien breit. Der Grund ist ganz weiss und weder der Name des Künstlers, noch die Jahreszahl sind vorhanden. Von allergrösster Seltenheit.

II. Die Platte ist auf die Höhe von 1 Zoll 10 Linien und Breite von 1 Zoll 6 Linien reducirt; die Schattenlinien links im Grunde, so wie Name und Jahreszahl, sind hinzugefügt. Sehr selten.

III. Die Platte ist unten abermals um 3 Linien verkleinert und die Höhe derselben beträgt daher nur 1 Zoll und 7 Linien. Nicht häufig.

B. 354. Brustbild der Mutter Rembrandt's.

I. Nur der Kopf ist beendet und der Körper mit wenigen leichten Nadelstrichen angedeutet. Vor dem Monogramm und der Jahreszahl. Von allergrösster Seltenheit.

II. Der Kopfputz und der Körper sind vollständig ausgeführt, das Monogramm und die Jahreszahl hinzugefügt. Selten.

B. 355. Die Alte mit schwarzem Schleier.

I. Der Schleier ist nur mit wenigen Strichen bedeckt und die Schulter hat erst gegen die Mitte des Schattens doppelte Strichlagen. Ausserordentlich selten.

*) Catalogue raisonné de l'Oeuvre de Rembrandt. p. 247 No. 315.

II. Der Schleier ist wie in der vorigen Abdrucksgattung, aber die äussere Seite des Schattens der Schulter hat eine zweite Strichlage erhalten. Sehr selten.

III. Der Schleier ist mit mehreren Strichlagen überlegt und sehr dunkel gehalten; der Schatten der Schulter mit einer dritten, beinahe senkrechten Strichlage versehen und die Platte an mehreren Stellen retouchirt worden. Selten.

IV. Der Halskragen und das Vorhemde der Alten, welche bisher weiss waren, sind mit einer einfachen Strichlage versehen. Ebenfalls selten.

B. 357. Die weisse Mohrin.

I. Die Platte ist grösser, nämlich 4 Zoll 3 Linien hoch und 3 Zoll 3 Linien breit; die Ränder sind unregelmässig und rauh. Das verkehrt stehende Monogramm Rembrandt's befindet sich oben gegen Links. Sehr selten.

II. Die Platte ist um 8 Linien der Höhe und 5 Linien der Breite verkleinert, das Monogramm dadurch fortgeschnitten und die Ränder sind gerade und glatt.

III. Die Platte ist an mehreren Stellen, namentlich in den Schatten retouchirt.

B. 360. Kopf einer Alten.

I. Die linke Wange, Aug' und Stirne sind weniger beschattet. Von grosser Seltenheit.

II. Die vorerwähnten Stellen sind überarbeitet. Ebenso selten.

B. 362. Die lesende Frau mit der Brille.

I. Die Plattenränder sind unregelmässig und rauh; oben in der Gegend des Kopfes sieht man Aetzflecken. Beinahe einzig.

II. Die Plattenränder sind glatt und die Aetzflecken beseitigt. Von grösster Seltenheit.

M. Studien und Skizzen.

B. 363. Studien, unter denen sich der Kopf Rembrandt's befindet.

I. Grössere Platte, 4 Zoll 2 Linien breit und 3 Zoll 9 Linien hoch. Die Ränder sind höckerig, unregelmässig und rauh, besonders über dem Kopfe Rembrandt's und an der oberen Ecke der linken Seite fleckig und der Grund ungereinigt und schmutzig. Von allergrösster Seltenheit.

II. Verkleinerte Platte, 3 Zoll 10 Linien breit und 3 Zoll 8 Linien hoch. Die Ränder sind zwar gerade, aber noch rauh, die Ecken beinahe spitz und der Grund noch nicht gereinigt. Sehr selten.

III. Die Ränder sind glatt, die Ecken mehr abgerundet und der Grund ist gereinigt, durch dies Letztere aber die Arbeit selbst angegriffen worden, daher von diesem Plattenzustande schöne Abdrücke schwer zu finden sind.

B. 365. Sechs Köpfe, unter denen das Bildniss von Rembrandt's Frau.

I. Die Plattenränder sind rauh und der Grund ist nicht gereinigt. Selten.
II. Die Ränder und der Grund der Platte sind rein.

B. 367. Studien von drei Frauenköpfen.

I. Nur der Kopf oben in der Mitte ist sichtbar, der übrige Theil der Platte zeigt nur vom Schleifen derselben zurückgebliebene Risse. Von der allergrössten Seltenheit, vielleicht einzig.
II. Die beiden andern Köpfe sind hinzugefügt, die Platte ist aber noch nicht von den Spuren der Schleifarbeit gereinigt. Selten.
III. Die Platte ist gänzlich gereinigt. Nicht häufig.

B. 370. Skizzen, unter denen Rembrandt's Bildniss.

I. Der Grund der Platte ist noch nicht gereinigt und das Monogramm und die Jahreszahl haben Grat. Sehr selten.
II. Die Platte ist gereinigt und der Grat bei Monogramm und Jahreszahl abgeschabt. Selten.

Dass ausser den von Bartsch beschriebenen, so wie vorstehend nachträglich angeführten, auf die Verschiedenheit der Plattenzustände sich gründenden Abdrucks-Gattungen, sich bei fortgesetzter Forschung noch mehr dergleichen werden entdecken lassen, dürfte wohl um so weniger einem Zweifel unterliegen, als Rembrandt gewohnt war, nicht nur von seinen unfertigen Platten in verschiedenen Graden ihrer Bearbeitung — von dem ersten skizzenhaften Entwurfe bis zur gänzlichen Vollendung — häufig Probeabdrücke zu nehmen, die vielleicht sich künftig noch in mehr einzelnen Exemplaren ermitteln werden, sondern es auch öfters für zweckmässig hielt, seinen bereits im Drucke befindlichen fertigen Platten Verbesserungen hinzufügen, Abänderungen und Zusätze zu machen oder dieselben überzuarbeiten.

Von einem grossen Theile der Radirungen des Meisters sind indessen bisher keine verschiedenen Plattenzustände bekannt geworden und die Eigenthümlichkeit und Verschiedenheit der Abdrücke einer Platte gründen sich in solchem Falle nur auf die mehr oder minder sich aussprechende Beschaffenheit und Schön-

heit derselben, welche wiederum (die Geschicklichkeit des Druckers unberücksichtigt) von der Reihenfolge der Entstehung der Abdrücke abhängen.

Diese Reihenfolge, — Priorität und Posteriorität — welche die Schönheit und häufig auch die Seltenheit der Abdrücke bedingt, ist aber an Kennzeichen gebunden, die, wenn auch nicht durch verschiedenartige Plattenzustände doch anderweitig die Zeitfolge constatiren, in der die Abdrücke nach einander aus der Presse hervorgegangen sind.

Dieser Kennzeichen giebt es vorzüglich drei, nämlich: die rauhen Ränder der Platte, den ungereinigten Grund derselben und den Stich- oder Plattengrat. Sie zeigen sich entweder einzeln, oder können auch alle drei zugleich vorhanden sein.

Was zunächst das erste Kennzeichen, die in den Abdrücken sichtbare Rauhheit der Plattenränder, betrifft, so ist dieselbe eine Folge der Feilstriche, die an den Kanten der Platte nicht fortpolirt worden sind und sich in den Abdrücken als kleine, dicht neben einander, in regelmässig gleicher Entfernung stehende Strichelchen oder längliche Punkte zeigen. Durch das fortwährende Abwischen der Plattenränder beim Drucken werden aber diese Feilstriche allmälig geglättet und fortpolirt, so dass dieselben immer schwächer werden und zuletzt gänzlich verschwinden. Je deutlicher und kräftiger dieselben sich daher in den Abdrücken manifestiren, um so mehr lässt sich auf die Priorität der Letzteren schliessen. Werden jedoch solche Plattenränder, bei denen die erwähnten Feilstriche bereits verwischt sind, zufällig oder absichtlich vom Kupferdrucker nicht rein gewischt, so entstehen beim Abdruck die sogenannten schmutzigen Ränder, welche sich jedoch von den vorerwähnten rauhen Rändern dadurch unterscheiden, dass bei ihnen die Spuren der Feilstriche nicht sichtbar sind, sondern der sogenannte Schmutzgrat der Ränder mehr einer Tuscharbeit ähnlich sieht. Der Letztere ist daher auch kein sicheres Zeichen der Priorität eines Abdruckes, wenn er nicht dieselbe durch das Vorhandensein eines der folgenden Kennzeichen bethätigt.

Das zweite Kennzeichen der Priorität eines Abdruckes ist der ungereinigte Grund der Platte. Er ist eine Folge dessen, dass, nach dem letzten Schleifen der Platte mit Schieferstein, dieselbe nicht weiter mit dem Polirstahle geglättet, sondern sofort vom Künstler zu seiner Arbeit angewendet wurde, wie Rembrandt dies sehr häufig zu thun pflegte. Da in einem solchen Falle die Platte nicht die sonst erforderliche höchste Glätte und Reinheit erhielt, sondern vielmehr der Grund derselben (das Planum) in einem Zustande verblieb, der beim Drucken die allervolkommenste Beseitigung der Farbe durch Wischen verhinderte;

so zeigt sich in den von solchen Platten erhaltenen Abdrücken der Grund von mehr oder minder grauem Ton, in welchem man häufig, ja beinahe immer, die Spuren kleiner Haarstriche oder Risse, die vom Schleifen zurückblieben, wahrnimmt. Diese Letzteren pflegen, wenn auch einzeln oder zerstreut, stets in einer Richtung zu liegen und sind gewöhnlich auch mit den vorerwähnten rauben Plattenrändern verbunden; denn wenn diese schon fort sind, ist auch der Schleifgrat des Grundes durch das Wischen beim Drucke schon polirt und verschwunden.

Dieser graue Ton des Grundes ist aber auch zuweilen bei schon stark benutzten Platten dadurch hervorgebracht worden, dass der Drucker, zufällig oder absichtlich, die Platte nicht rein gewischt hat, wodurch die Abdrücke ebenfalls einen grauen Grundton erhalten haben. Dergleichen Exemplare, denen es überdem an Schärfe und Klarheit des Druckes fehlt, sind aber gewöhnlich an den glatten Plattenrändern zu erkennen, und wenn diese auch, wie oben erwähnt, im Druck schmutzig gehalten sind, so fehlen ihnen doch die dort beschriebenen Kennzeichen wirklicher Priorität.

Als drittes Kennzeichen der Frühzeitigkeit der Abdrücke ist der in den Arbeiten Rembrandt's sichtbare Plattengrat zu betrachten. Dieser ist eine Folge des Umstandes, dass der Künstler, nachdem er sein Werk mit dem Grabstichel oder der Schneidenadel beendet, den dabei entstandenen Grat des Metalls nicht abgeschabt, sondern denselben vielmehr dazu benutzt hat, die Schattenpartieen zu verstärken und ihnen einen Tusch- oder Schwarzkunst-Ton zu geben. Da sich nun aber dieser Metallgrat der Platte während des Druckes durch das Einschwärzen und Abwischen immer mehr abnutzt und endlich beinahe ganz verschwindet, so ergiebt sich hieraus, dass diejenigen Abdrücke, in welchen der Plattengrat in möglichster Stärke, Harmonie und Vollkommenheit erscheint, auch als die frühesten zu betrachten sind und die Abstufungen dieser Eigenschaften die Reihenfolge constatiren, in der sie aus der Presse hervorgingen. Die in dieser Beziehung unter den Abdrücken sich ergebenden Verschiedenheiten bilden indessen keine besonderen Abdrucks-Gattungen (états), da sie sich auf keine verschiedenartigen Platten-Zustände gründen.

Die hier in Rede stehenden Abdrücke mit Plattengrat sind indessen nicht mit denjenigen Abdrücken zu verwechseln, die von solchen, vom Meister selbst retouchirten Platten herrühren, bei denen derselbe sich zur Verstärkung der Schatten kleiner, mit der Schneidenadel gemachter Zwischenstriche bediente, die er zum Theil unabgeschabt liess, wodurch sich in den retouchirten Schattenstellen ebenfalls ein der Schwarzkunst ähnlicher Ton bildete. Diese Art von Abdrücken gehört aber stets zu den späteren und bildet eine von einem veränderten Plattenzustand herrührende besondere Gattung derselben.

Noch weniger können aber zu den Abdrücken mit Plattengrat diejenigen mit Tuschton gerechnet werden, über deren Entstehung Bartsch in dem seinem Catalog vorgesetzten „Essai sur la vie et les ouvrages de Rembrandt" pag. XXXVII seq. ausführliche Nachricht giebt und die nur das Ergebniss einer Manipulation beim Drucke sind, keinesweges aber einen besouderen Plattenzustand constatiren. In der Regel wurde diese Druckbehandlung von Rembrandt aber nur bei Platten angewendet, die bereits einen Theil ihrer ursprünglichen Kraft verloren hatten, um den Schattenparthien mehr Stärke und Wirkung und dem Ganzen mehr Leben und Harmonie zu geben. Auch diese Art von Abdrücken, selbst wenn sie eigenhändig vom Künstler gemacht worden, gehört daher nicht zu den frühesten Erzeugnissen einer Platte und es kommen sogar ganz späte, lange nach Rembrandt's Zeit in dieser Manier von fremder Hand gemachte Abdrücke von einzelnen bereits stark abgenutzten Original-Platten vor.

Mehrere Calcographen haben die beiden letzterwähnten Varietäten nicht von den Abdrücken mit Plattengrat unterschieden und noch in dem kürzlich in Paris erschienenen Werke: „L'oeuvre complet de Rembrandt par M. Charles Blanc" sind dieselben mit einander verwechselt und unter der allgemeinen Bezeichnung: „en manière noire" angeführt worden.

Berlin. J. F. Linck.

I. v. Szwykowski's ikonographische Registratur.

In dem Auctions-Catalog der reichen Portrait- und Büchersammlung des verst. Obersten Ignaz von Szwykowski wurde bereits in dem Vorwort auf die umfassende Arbeit hingewiesen, mit welcher derselbe in den letzten Jahren seines Lebens sich beschäftigt hatte. Das gegen 2000 Bogen in fol. starke Manuscript derselben ist jetzt bei dem Verleger d. Bl. eingetroffen und wird dasselbe im Auftrag der Familie Bibliotheken oder Sammlern zum Ankauf angeboten. Die unbeschreibliche Masse von Material, welche mit einem seltenen Fleisse hier zusammengestellt ist, macht die Arbeit allein zu einer der Literatur bisher ganz abgehenden Hülfsquelle und diejenigen Forscher oder Sammler im Gebiete der Ikonographie, welche Gelegenheit hatten, in früheren Arbeiten v. Szwykowski's Ausdauer kennen zu lernen, werden sich einen Begriff machen können von dem umfassenden Inhalt dieses mit grösster Liebe unternommenen Werkes. Der vollständige Titel lautet:

„Iconographische Registratur
„für Bildniss-Sammler, Antiquare, Bibliomanen, Bibliothekare,
„Buch- und Kunsthändler, Portrait- und Historien-Maler, Bild-
„hauer, Numismaten, wie überhaupt jeden gebildeten Kunstfreund;
„oder: Chronologische Zusammenstellung von circa 4000 Bild-
„niss- und Numismatischen Werken, der europäischen Literatur
„und Kunstgeschichte, seit dem ersten Gebrauche Bücher mit
„Portraits zu zieren, oder solche in besonderen Folgen, Galle-
„rien und Sammlungen aller Art, an einander zu reihen, bis
„auf das Jahr 1846. Mit vielen biographischen, geschichtlichen,
„literarischen, zum Theil artistischen, selbst einigen kritischen
„Bemerkungen und Notizen

von

Iz. v. Szwykowski, e. z. D. g. O.
der Königl. Preussischen Armee.

Rostet die Klinge im Leder,
Versucht man's mit der Feder; —
Hat Mavors uns den Rücken gewandt,
Beut Phöbus wohl noch tröstend die Hand.

Das Ganze ist alsdann in 2 Abtheilungen, Archiv und Gallerie eingetheilt, deren erstere die Einleitung und die 3 Register (chronologisch, alphabetisch und systematisch), die zweite aber den eigentlichen Catalog in 6 „Repositorien" enthält. Ueber den Zweck sagt der Verf. in §. 6 seines „Vermächtnisses eines Bildnisssammlers":

„Et pourquoi tant de bruit pour une omelette? Könnte Jemand in Frage stellen. Um aller Welt willen, zu was quält sich der gute Mann im Spätherbste seines Lebens Jahre lang ununterbrochen bei Tag und bei Nacht, mit einer schweren Arbeit, ohne auch nur einen in die Augen springenden, erfolgreichen Nutzen, sei es für Kunst, Liebhaber oder Literaten, in Aussicht zu haben? Wer über so ein Bildnisswerk nähere Auskunft haben will, darf ja nur in der ersten besten öffentlichen Bibliothek nachfragen und von der zuvorkommenden Höflichkeit der Herren Bibliothekare versichert sein, dass ihm auf der Stelle der zuverlässigste Bescheid weit schneller ertheilt und weit sicherer gegeben wird, als es die iconographische Registratur jemals im Stande sein kann." —

Menschenkind! von wannen kommen Sie? Welches Land hat Sie geboren, und wo weilt denn jetzt Ihr Fuss? — Gewiss ist Ihnen die Stelle in der Vorrede zum 2ten Bande von F. A. Ebert Allgm. Bibliogr. Lexikon nicht mehr im Gedächtniss, wo es also lautet:

„Von sämmtl. deutschen Bibliotheken hielten nicht mehr als Viere die Bitten und Wünsche ihres Berufsgenossen der Be-

achtung werth. Jeder Unmuth über die während der Arbeit gemachten unangenehmen Erfahrungen sei verbannt u. s. w."
Da sehen Sie und hören es ja!

Hat der Secretair der öffentl. Bibl. zu Dresden sich ohne willfährige Unterstützung seiner Standesgenossen behelfen müssen, wie wollen Sie Fremdling, Mann ohne Universitätsbildung, die gelehrten Herren für die Erfüllung Ihrer Wünsche und nun gar brieflich gewinnen. Da würden Sie gar oft die Rechnung ohne Wirth machen und von einem Posttage zum andern sich in sehnsuchtsvoller Erwartung verzehren. O, aus diesem Becher habe ich viel, sehr viel getrunken!

Wir leben in einer Zeit des Jagens und Treibens, der Unruhe und Unbehaglichkeit, als hätte Jedermann eine Dampfmaschine im Leibe und einen Luftballon auf dem Rumpfe. Alles will mit leichtem Sinn, tändelnd und ohne Anstrengung durchs Leben hin. Alles will springen, steigen, segeln, fliegen — wird von Speculationen und Vereinsarbeiten erdrückt. Daher fehlt auch den meisten Menschen nichts mehr als — die Zeit.

Bei dem so sichtbar um sich greifenden Verlangen, über alle Dinge der Welt ein kluges, gewichtiges Wort mitreden zu können, in allen Fächern bewandert zu scheinen, werden: Encyclopädien, Handwörterbücher, Lexica, immer mehr und mehr für die verschiedenen Classen der Gesellschaft unentbehrlich, denn nirgends kann man leichter und zuverlässiger, als aus diesen Schatzgruben sein Thema entnehmen, was man Mittags beim Zweckessen, Abends beim Thee oder im Casino mit Variationen vortragen will.

Nun aber fehlte bisher noch immer ein Werk, wo man für Lebensnachrichten und Aeusserlichkeiten grosser Männer der Vergangenheit und Gegenwart sich ohne viele Mühe einigen Rath und Fingerzeige verschaffen konnte.

Diese Lücke auszufüllen, mag der erste, wenn auch nur noch untergeordnete Zweck der vorliegenden Arbeit sein.

Ein bedeutender ist dagegen schon die Absicht,

> Lust und Liebe zum Bildnisssammeln zu erwecken, um das Andenken an grosse Männer und deren Thaten zu mehren, wie solches vorzugsweise in England und Frankreich seit lange her auch auf diese Weise gehegt und gepflegt wird; dann aber auf den Werth vorhandener Portraits aufmerksam zu machen, ikonographische Werke zu Ehren und zur Werthung zu bringen und sie vor dem Verderben des Zahnes der Zeit in Schutz zu nehmen.

Ein Bildnisswerk, besonders aus früherer Zeit, hat immer etwas Achtunggebietendes. Man bedenke nur, welche Sorgfalt und Mühe Verfasser, Verleger, Herausgeber darauf verwandt, welche grossen Künstler, als Maler oder Stecher daran gearbeitet, ja oft sich vereinigt haben; wie viele der Bücher Jahrhunderte hindurch dem

Verderben entronnen sind. — Möchte es da nicht eine Sünde sein, die ehrwürdigen, oft unersetzlichen Werke, den Kindern zum Spielen zu geben, oder sie auf barbarische Weise zum Einzeln-Verkauf vom Texte zu trennen, damit ein Sammler alle AA und BB neben einander legen kann. — Gnade! Schonung! insbesondere für solche Bücher, wo die Bildnisse den Hauptinhalt bilden. —

Die Einrichtung der ikonogr. Rgstr. ist so getroffen, dass sie nicht, wie viele ähnliche Werke, nur in einer Richtung hin Nutzen gewähren soll. Nein! sie hat die Bestimmung, sowohl der Allgemeinheit zu dienen, als auch dem einzelnen Sammler und Forscher auf Verlangen zur Seite zu treten. —

Für das grössere literarische Publikum, was sich mit dem Ankauf von Büchern auf Auctionen und bei Antiquaren beschäftigt, ist es gewiss nicht unwichtig, zu erfahren, ob und wie die von ihnen begehrten Werke illustrirt sind, und was sie bringen müssen, um vollständig zu sein.

Bei Anfertigung der Verkaufs-Cataloge ist gewöhnlich Eile vorwaltend, jeder Druckbogen mehrt die Ausgaben, und doch werden diese Bücher-Verzeichnisse gratis ausgetheilt; dazu kommt dann zuweilen auch die unschuldige Absicht, dieses oder jenes Buch im Dunkeln zu lassen. Abbrevirter Titel und die Bezeichnung „mit KK.“ muss für die grössten Kupferwerke ausreichen. Davon möchte man etwas Näheres über den Inhalt und den Werth der Illustrationen erfahren — da fehlt aber der Leitfaden. Nun! zum Theil wird jetzt die Rgstr. aushelfen, und auch zur Stellung sachgemässer Gebote beitragen können. — Ebenso wird sie Wittwen und Waisen, welche gewöhnlich die hinterlassenen Bibliotheken der Väter verschleudern, auf den Werth einzelner Bildnisswerke aufmerksam machen, und auch wohl den Taxatoren ein brauchbares Hülfsbuch für diese Branche der Literatur werden dürfen.

Und nun insbesondere betrachtet:

Der Bildnisssammler findet hier viele Nachrichten vereinigt, die ihm nützlich und erforderlich sind, und die er sonst in vielen Folianten, Quartanten und Octavbänden mühsam zusammensuchen müsste.

In Erwägung dass die Liebhaberei für das Vereinigen von Portraits in Mappen und Büchern gewöhnlich bei Geschäftsmännern angetroffen wird, die sich zum Tummeln dieses Steckenpferdes nur wenige Zeit abmüssigen können, so werden es mir diese sinnesverwandten Seelen sicher Dank wissen, wenn ich ihnen so einige tausend Iconographici mit circa 200,000 Bildnissen en Parade vorbeiführe, während sie gemächlich auf den Bergen ruhend bei Havannah-Wölkchen, den Austernschmaus, von Ihro Gnaden Excellenzen angenehm verdauen. —

Den Antiquaren gönne ich so eigentlich nicht mein Buch, denn auf diese Antipoden bescheidener Sammler habe ich so zu

sagen einen Zahn! Warum, das werde ich in einem späteren Artikel, unter den Erfahrungen, noch besonders entwickeln. — Ihnen muss das Werk aber vorzugsweise Nutzen schaffen, denn sie erfahren auf eine leichte Weise, was zum completten Inhalt an Kupfern gehört, welche Auflagen und Uebersetzungen bekannt sind, welchen man den Vorzug giebt, und warum? welche Preise beim Erscheinen der Bücher, bei Auctionen, im Antiquarhandel gezahlt worden sind, und alle diese Nachrichten sind übersichtlich zusammengestellt, so dass hier viel Zeit gewonnen werden kann.

Bibliomanen sind immer dankbar, wenn sie bei Vermehrung ihrer Schätze einen wohlmeinenden Berichtsstatter und ehrlichen Rathgeber zur Seite haben oder bei Musterung des Besitzthums die Ueberzeugung bestätigt finden, dass ihr schon etwas wurmstichiges Exemplar vom „Symbolum der heiligen Apostel," aus der besten Zeit des „Lucas Cranach" von „Anno 1524" herstammt.

Bibliothekare können meines Dafürhaltens nicht genug raisonnirende Cataloge vor Augen bekommen, um darin das Vorhandene anzustreichen, das Fehlende zu ergänzen und das Ganze zu kritisiren — nämlich wenn sie Zeit dazu erübrigen. Einen guten Theil gewinnen sie sicher durch dies Buch, was sie Jemandem, der nach Bildnissen frägt, dreist mit der Weisung übergeben können: „Da suchen Sie sich das Verlangte selbst." — Mehr noch als diesen Vortheil schafft ihnen mein Buch durch die mühsam zusammengetragenen alphabetisch geordneten Register vorhandener Portraits vieler Werke, die sie nur abschreiben und rechten Orts beilegen dürfen, indem solche Verzeichnisse bei gar vielen Exemplaren fehlen. — Mithin wird mein Opus auch in grösseren Bibliotheken nicht ganz ohne Nutzanwendung bleiben.

Buch- und Kunsthändler, die es redlich mit ihrer Pflicht meinen und ihre Aufgabe zur Verbreitung der Kenntnisse auf wissenschaftlichem und praktischem Felde, so wie im unabsehbaren Gebiete der Kunst richtig erfassen, können ein Werk nur freundlich begrüssen, was den Sinn für Literatur und Kunst wecken und beleben, dann aber auch das Eindringen in diese Gauen des Wissens und Erkennens erleichtert.

Portrait-, Historien-Maler und Bildhauer erhalten durch die Registratur Winke und Weisungen, in welchem ikonographischen Werke sie diese oder jene geschichtliche Person antreffen, wo sie Muster für Stellung, Gruppirung, Costüme mit einiger Verlässigkeit hernehmen können, und da vielfach die älteren Darsteller und Kupferstecher genannt sind, so wird es gewiss nicht schwer halten, sich für den geschicktesten unter den Zeitgenossen oder Nachahmern zu erklären. Den Künstlern würde der dritte Catalog: „Ordnung nach Classen" gewiss am willkommensten sein, da sie durch diesen zuerst auf die Spur dessen kommen, was sie suchen.

Numismaten bekommen, wenn auch nicht erschöpfend, doch manche Nachricht über Münz- und Medaillen-Werke, die ihnen vielleicht nicht ganz uninteressant sein dürfte.

Der gebildete Kunstfreund nimmt jeden noch so schwachen Versuch, jedes noch so geringfügige Opfer auf dem Altare seiner Gottheit mit Nachsicht auf und ermuthigt den Laien zu weiterem Ringen und Kämpfen. Der nachsichtigen Beurtheilung dieser Classe bin ich im voraus versichert und hoffe sogar auf einigen Beifall, denn da, wo die Namen Titian, Raphael, Cranach, Dürer unter den Malern und die besten Kupferstecher Englands, Frankreichs, Hollands, Italiens und Deutschlands mehrfach bei ihren Werken genannt sind — da wird denn doch ein willkommenes Notabene auch für den verwöhnteren Kunstsammler geboten werden.

Uebrigens dürfte die Kenntniss der Biographien, Schicksale und Eigenthümlichkeiten grosser Männer aus der Vergangenheit und Gegenwart und das Wandeln und Forschen im Gebiete der Kunst noch eben so vielen Werth der Mit- und Nachwelt schaffen, als das Grübeln unter den Infusionsthierchen, und der Versuch, sie für Natural-Cabinette auszustopfen oder zu skelettiren, womit sich der menschliche Verstand anderweitig zerquält. Jeder sucht auf seine Art nützlich zu sein und darf in seinem Herrscher-Reiche ausrufen: „car (tel) est mon plaisir!"

Darf ich nach dieser Auseinandersetzung vor dem Richterstule des gebildeten Publikums die Ueberzeugung hervorgerufen haben, dass meine mühsame, doch mit wahrer Vorliebe und Hingebung geförderte Arbeit nicht ohne Zweck ins Leben gerufen ist und nicht ganz ohne Nutzen in die literarische Welt eintreten wird? — "

— Die Anordnung des Cataloges selbst ist chronologisch und in den Registern durchweg auf die Jahrzahlen verwiesen. Die Behandlung des Einzelnen wird aus folgenden zwei Proben erhellen:

1stes Repositorium.

XV. und XVI. Jahrhundert von 1466 bis 1600.

Imperatorum Romanorum libellus. — Una cum imaginibus ad uiuam effigiem expressis (Ed. Joh. Huttichius). Wolfg. Caephalius (Koepffel). Argentinae suo aere et impensis excussit. Anno salutis 1525. in 8°.

Ebr. No. 10,413. (Dr. Bl.) „8 Bl. Vorstl., 88 gez. u. 4 ungez. Bl. Beste Ausgabe, enthält die in Holz geschnittenen Abbild. der Römisch., Byzant. u. Deutschen Kaiser bis auf Carl V. u. Erzh. Ferdinand herab. Die Abbild. sind weiss auf schwarzem Grunde in rund. Form. Copien von denen in der Sammlg. Illustr. Imagines. Romae 1517. Der Text ist indess verschieden und überhaupt die Arbeit des Huttichius vollständiger.

Brnt. 11. p. 667. No. 29, 696. Bestätigt und wiederholt vorstehende Angaben mit dem Hinzufügen: „Es giebt noch zwei spätere Auflagen: Strasbrg. 1526 u. Augsb. 1533, auch in 8°.
Rd. Weigel. No. 10,925. „Erste Ausgabe dieses durch seine Intaglio-Holzschnitte berühmten Medaillenwerkes 1 1/2 ℛ
Antq. Hspel. S. 79. 1/3 ℛ
Selbstbesitz gestattet folg. ausführlicheren Bericht:

Das Ganze besteht nur aus 100 Bl. Der Titel einfach in einer vierseitigen Rahmung von sehr fein und zierlich ausgeführter Holzschnitt-Arabeske (grösstentheils menschliche Figuren; oben rechts ein Elephant), lautet vorn am Eingange: Imperatorum expressis; hiernächst wohl das Buchdruckerzeichen (zwei geflügelte Knaben halten ein Schild, auf dem ein Würfel abgebildet), und unten: Cum Privilegio Cesareo. Die Rückseite blieb weiss. — Auf dem 2. Blatte folgt die Widmung an: D. Othone a Pack, Ducis Saxoniae Georgii a Consiliis von J. Hutticbius. Die Rückseite des 3ten Blattes beginnt mit: Index nominum Imperatorum illustr. Foeminarum et Tyranorum quorundam, de quibus in hoc libello agitur, per ordinem alphabet. digestus, eilf Seiten, 280 Namen. Mit dem 9. Bl. fängt der Text erst an (Caj. Julius Caesar), nimmt Raum von 1. bis 88, also bis zum 97sten Blatte, welche oben rechts mit einer arabischen Zahl, doch zum öftern unrichtig foliirt sind. Der Custos-Buchstabe unten zeigt dagegen die Bogenzahl richtiger an. Auf der Rückseite des letzten zum Text gehörigen, aber nicht bezeichneten Blattes, das Bildniss: Ferdinandum Archiducum Austriae, Caroli V. fratrem — per Christium omnium est notis. — Lit. N. Rückseite unbedruckt.

Nun folgt noch auf zwei Seiten (98. Bl.) Ad Lectorem, dann auf der Vorderseite des 99. Bl.: Wolfgangus Caephalius, Argentinae suo aere et impensis excussit. Anno Salutis MDXXV, und darunter ein Medaillon mit zwei lorbeerbekränzten Brustbildern: Imp. P. Invicti. Ph. Aug. g.; die Rückseite ist hier leer. Endlich ist die Vorderseite des 100. Bl. wiederum unbedruckt, indess erscheint auf der allerletzten Seite noch einmal dasselbe Buchdruckerzeichen des Titelblattes, jedoch in viel vergrössertem Maassstabe mit einfacher Strichumränderung, dabei oben und zu beiden Seiten Disticha in griechischer Sprache, unten aber auf der vierten: Omnium longe fortissima veritas.

Die Bildnisse nach Münzen, Büsten und Brustbilder im Profil, Holzschnitte auf schwarzem Grunde, mit Umschrift in runden Medaillons, sind durchweg in den Text gedruckt. Wo es an Vorbildern fehlte, sind die Umränderungen leer geblieben.

Bei den 180 gelielerten Bildnissen treten drei Grössen besonders hervor: 1 1/4, 1 1/2 und etwas über 2″ Durchmesser. Von dieser letzteren Sorte, die sich besonders gut ausnimmt, leider nur 6 und nicht mehr Stempel und zwar der erste: C. Julius Caesar,

und die fünf letzten: Fridericus III. — Maximilianus. — Philippus Archid. Austriae. — Carolus V. und Ferdinand Arch. Austriae.

No. . . . . . ., Gniazdo Cnoty, zkąd herby Ryeerstwa, sławnego Krolestwa Polskiego, Księstwa Litewskiego, Ruskiego, Pruskiego, Zmudzkiego, Màzowskiego, i innych. Vanstw. do tego Krolestwa należących i kziąząt i panero początek, swoj moią. W Krakowie u Andrzeja Viotrkowozyka. 1578. fol.

(zu Deutsch: Das Nest (oder die Wiege) der Tugend, aus welchem die Wappen, der berühmten Ritterschaft des Königreichs Polen, des Grossherzogthums Lithauen, Reussen, Preussen, Samogitien, Masovien, und anderen diesem Königreiche angehörigen Gebiete, dann die Fürsten und Herren ihren Anfang genommen haben. Krakau . . . . . .)

Nach einer wohl zuverlässigen Ueberlieferung in polnischer Sprache besteht das Exemplar in der Raczynski'schen Bibliothek zu Posen, aus 4 Alphabeten und 17 Bogen Text, ungerechnet die Widmung an König Stephan und der in Versen geschriebenen Vorrede von Barthl. Paprocki, welche 4 Bogen einnimmt. Am Schlusse des Werkes wird die Seitenzahl auf 1,242 angegeben; doch ist dieses keinesweges richtig, denn Vorrede und Text nehmen wirklich nur 442 Seiten ein. Dieses sonderbare Versehen in Bezeichnung der Seitenzahlen kommt daher, dass der erste Zehner jedes neuen Hunderts, gleich als 100 angerechnet worden ist, dergestalt, dass nach pag. 109 gleich p. 200, nach 209 sofort 300, nach 309 die Zahl 400 u. s. w. bis zu 1000 fortgeht, von wo ab jedoch die geregelte Nummerirung eintritt. — Druck mit gothischen Lettern.

Man findet hier die Abbildungen aller polnischen Könige und Fürsten in Holzschnitten von Lechus 1. bis auf Stephan Bathory, genau den Portraits ähnlich, welche in der schon 1521 zu Krakau erschienenen Chronik von Math. Miechow benutzt worden sind., und zwar mit ihren Lebensbeschreibungen in Versen, demnächst verschiedenartige Wappen mit geschichtlicher Nachricht ihres Ursprungs, gleichfalls in Versen. — Jedem Wappen ist sodann eine Reihe von Bildnissen der Männer und Frauen beigegeben, die zu diesem Kleinode gehören, ebenso im Holzschnitt, mit kurzem Vermerk der Würden und der Jahreszahl ihres Erwerbs. — Daraus geht nun hervor, dass im ganzen Werke nicht eine einzige Seite vorzufinden ist, auf der nicht einige, ja selbst bis 15 Abbildungen, anzutreffen wären, welche zunächst das Andenken an die früheren Anzüge und Nationaltrachten der Polen bewahren.

Am Schluss trifft man die Wappen der Woywodschaften und Städte Polens und endlich auf einigen Seiten gerichtliche Verhand-

lungen aus den Zeiten Sigismunds I., Sigismund Augusts und Heinrich von Valois, die der Aufbewahrung im Gedächtniss am würdigsten erscheinen. — Letztere in Prosa. —

Die Stadt-Bibliothek in Danzig besitzt auch ein sehr wohl erhaltenes Exemplar. Der Titel bei demselben ist roth und schwarz gedruckt. — Die Bilderchen sind noch kleiner, wie in Panthaleon's deutschem Heldenbuch. (Ao. 1567 u. 578.)

Hayko Sango, Castellan von Brześźez, der das Wappen Ogońezyk (auch Pawała genannt) führte, was noch jetzt in Polen vielfach verbreitet ist, selbst der Familie des Verfassers dieser ikonographischen Registratur angehört, wird auf p. 1179 vorgestellt. Brustbild mit Bart im Profil nach L., pelzverbrämte Mütze auf dem Kopfe, in weitem Kleide mit breitem herabfallendem Pelzkragen in einfacher Strichumränderung nur 1³/8" h. u. 1" br. — An eine auch nur entfernte Aehnlichkeit darf bei solchen Dimensionen der meisten Bilderchen, in Betracht der Zeit und des Umfanges vom Werke wohl weiter kein besonderes Verlangen gestellt werden.

Allg. Histr. Lxon.: Paprocius de Glogol. Bartholomaeus, war um 1550 auf dem väterlichen Gute Paprocka Wule geboren und legte sich besonders auf das Studium der Genealogie, wodurch er berühmt wurde. — Nachdem er ein Buch über die ansehnlichsten Familien in Polen, unter dem Titel: „Nidus virtutum“ ausgeführt, ging er nach Schlesien, und gab nach seiner Rückkehr einen Tractat in polnischer Sprache heraus, welchen er „dialogum viatoris Silesiam transeuntis cum hospite Silesio“ genannt. Hierauf begab er sich zum Bischof nach Olmütz, worauf er in seinem speculum marchionatus Moraviae die ältesten Geschlechter von Mähren beschrieb. Ao. 1593 kam er nach Böhmen und bemühte sich etliche Jahre lang, die Origines der ältesten Familien zu untersuchen, wobei er aber auf manches Hinderniss stiess. Demohnerachtet brachte er seine Stemmatographia Bohemiae zu Ende, was er „diadochon“ nannte, was aber nach Böhmischen Schriftstellern nicht ohne chronologische Fehler und Lücken sein soll. Er hat auch paralipomena genealogiarum Sclavicarum, darin er von den Moskowitischen Familien handelt, zu schreiben angefangen, doch nicht edirt. Seine Schriften allzumal sind in Poln. und Böhmischer Sprache. Er starb um den Anfang des 17ten Seculi. —

Leander W. d. Vrfs. Ao. 1599. Ogrod Królowski.

Nach Lissner Antqr. Verz. VIII. S. 5 No. 40. erschien Krakau 1584:

Herby Ryeerstwa Polskiego von Bartosz Paprocki in 5 Büchern gesammelt, mit Kupfer-Abbild. d. Wappen. Titelblatt fehlte und doch wurde der Seltenheit wegen der Preis auf Einhundert Thaler gestellt.

Natürlich sind nicht alle Werke mit gleicher Ausführlichkeit beschrieben, doch kann man sagen, dass v. Szwykowski alles ihm zugänglich gewesene Material mit grosser Sorgfalt verwendet hat.

Der Besitz des werthvollen Manuscripts wird gewiss von vielen Seiten gewünscht werden und ist es deshalb sowohl bei dem Unterzeichneten einzusehen, als derselbe auch bereit ist, etwaige nähere Auskunft darüber schriftlich mitzutheilen.

Rudolph Weigel.

Der Meister mit dem Monogramm I. K.

(Bartsch IX. p. 157.)

vom Geh. Ober-Finanzrath **Sotzmann.**

Auch die Holzschneidekunst kann zuweilen sagen: der Himmel bewahre mich vor meinen Freunden, mit den Feinden will ich schon selber fertig werden! Insbesondere hat sie sich in Bezug auf ihre ältere Geschichte über diejenigen Freunde zu beschweren, welchen die Monogramme auf den Holzschnitten wichtiger sind, als diese selbst, ihre Zeichnung und deren Styl, ihre Ausführung durch den Formschnitt, wie ihr Gegenstand und Inhalt, und welche ein besonderes Gefallen darin finden, oft ohne alles andere Fundament, aus den Buchstaben des Monogramms Namen herauszudeuten, deren Anfangsbuchstaben dieselben sind, ohne zu bedenken, dass auch andere Namen ebensogut dazu passen und dass mit dem Namen allein, sollte auch der richtige getroffen sein, nichts gewonnen ist, indem es weit mehr darauf ankommt, die anonymen Holzschnitte nach Zeit, Ort und Eigenthümlichkeit ihres Charakters richtig zu ordnen und zu klassifiziren, wozu es aber gar nichts beitragen kann, wenn man wirklich auch den rechten Namen des Künstlers und weiter nichts von ihm wüsste. Freilich wird es bei anonymen Holzschnitten oft schwer, die einem und demselben zeichnenden Künstler angehörigen Blätter richtig zusammenzufinden, da dessen Zeichnungen, selbst wenn sie auf der Holzplatte vorgerissen sind, von den Formschneidern, welche sie geschnitten haben, nach deren verschiedenem Geschick verändert und oft bis zur Unkenntlichkeit ihres eigenthümlichen Charakters entstellt werden; aber wer die alten Holzschnitte nicht in grösserem Umfang studirt und sich einen kritischen Kennerblick auf diesem Felde erworben hat, sollte überhaupt davon fernbleiben, auf demselben Entdeckungen machen zu wollen. Selbst Männer von anerkanntem Verdienst um die Geschichte der älteren Xylographie, wie Papillon, v. Heinecke, Heller und Andere, haben durch eine blind umhertappende, nicht aus Urkunden geschöpfte Monogrammenentzifferung so viele Irrthümer,

unhaltbare Hypothesen und Verdunkelungen, die durch gedankenlose Nachschreiber fortgepflanzt wurden, in die alte Holzschnittkunde eingeführt, dass es endlich an der Zeit ist, diese Steine des Anstosses fortzuräumen und einen ebneren und festeren Weg anzubahnen. Als ein leuchtendes Beispiel von der Nothwendigkeit eines solchen Verfahrens haben wir um so mehr den Meister mit dem Monogramm I. K. gewählt, als wir in dem ersten Heft dieses Journals selbst, S. 49 u. f. auf einen denselben betreffenden Aufsatz mit der Unterschrift: Jac. Kerver gestossen sind, der das Uebel, welchem abzuhelfen ist, nur noch verschlimmert, indem der Verfasser einen entschieden deutschen Künstler aus der Mitte des XVI. Jahrh. gewaltsam zu einen Franzosen macht, der kein Künstler, sondern ein Buchdrucker ist, und Holzschnitte unter einen Hut bringt, die augenscheinlich nicht nur verschiedenen Urhebern, sondern selbst verschiedenen Nationalitäten angehören. Seinen Missgriffen liegen hauptsächlich zwei Ursachen zum Grunde, 1) dass er die Monogramme der Künstler (Zeichner und Formschneider) von denen anderer Gewerbtreibenden, die sich derselben zu damaliger Zeit zur Bezeichnung ihrer Werke und Arbeiten gleichfalls zu bedienen pflegten, nicht zu unterscheiden weiss. Insbesondere sind es die Buchhändler und Buchdrucker, bei denen es in jener Zeit mehr als in unsern Tagen Sitte war, die von ihnen verlegten oder gedruckten Bücher auf den Titeln oder am Schluss mit den von ihnen ein für allemal angenommenen Wappen, Emblemen oder andern bildlichen Zeichen zu versehen, welche gemeinhin Signete genannt werden, und ihre Namen, oder an dessen Stelle ihr Monogramm darin anzubringen. Diese Signete waren, wie die Notariatszeichen in den Urkunden, ursprünglich dazu bestimmt, auf augenfälligere Art, als durch die nicht immer beigedruckte Adresse die Officin, aus der sie herstammten, zu bezeichnen und die Originalwerke derselben von Nachdrücken zu unterscheiden; sie dienten aber auch zugleich als Bücherornament, und die Händler und Drucker setzten oft eine Ehre darein, solche in mancherlei Varietäten durch die besten Künstler nach ihren Angaben verfertigen zu lassen, daher sich unter ihnen zuweilen treffliche Arbeiten eines Dürer, Holbein und anderer namhaften Meister finden, die es nicht verschmähten, auch für die Bücherillustration, die damals ausschliesslich eine xylographische war, thätig zu sein, um die Signete ihrer typogr. Gönner und Freunde durch ihre Kunst zu verschönern. Erst in den neuesten Zeiten haben die Kunstfreunde angefangen, aus dieser von ihnen wie von dem Bibliographen bisher übersehenen oder verachteten Quelle mit grossem Nutzen für die Geschichte der Holzschneidekunst, die dadurch überall für Zeit und Ort die sichersten Daten gewinnt, zu schöpfen, und es sind dadurch Sammlungen solcher Signete und anderer Holzschnittornamente aus Büchern, theils in Original-

blättern, theils in gedruckten Facsimiles entstanden. Ein zweiter Uebelstand beruht in der unkritischen Benutzung der vorhandenen Quellen, vor Allem Papillons. Denn Papillon war ein tüchtiger Formschneider des vorigen Jahrhunderts, aber kein gelehrter Mann, er hat sich das Verdienst erworben, seine damals freilich tief herabgesunkene Kunst zuerst schriftlich abgehandelt und wieder zu Ehren gebracht zu haben, und es ist ihm nun deshalb wohl zu verzeihen, wenn das, was er aus eigner Anschauung der alten Holzschnitte in grosser Fülle über die Meister derselben und ihre Monogramme zusammengetragen, aus Mangel an Kritik wie an geographischen, historischen und sprachlichen Kenntnissen, fast auf jeder Seite von Fehlern und Unrichtigkeiten strotzt. Wenn aber auch heut noch, bei so weit vorgeschrittener Bildung im Kunstfach, bei so vielen leicht zu beschaffenden Hülfsmitteln und besseren Vorarbeiten aller Art, ein Einzelner in einem Kunstjournal auftritt, und nicht nur Vermuthungen und Verwechselungen Papillon's wieder aufwärmt, sondern daraus eine Behauptung zieht, der er aus Scheingründen den Stempel einer apodiktischen Wahrheit giebt und mit der er sich als eine neue von ihm ausgegangene Entdeckung brüstet, so ist es Pflicht, solchem Unfug entgegenzutreten. Ueber den Meister mit dem Monogramm I. K, K, oder K, welcher der Gegenstand des angezogenen Artikels und hier folgenden Widerlegung desselben ist, sagt Papillon I. p. 195 in getreuer Uebersetzung:

„Jacob Kerver, dessen Zeichen aus J und K bestehend, auf allerhand Holzschnitten häufig ist, hat gut gezeichnete Grotesken in Schäufelein's Manier geschnitten mit allerhand Fahnenträgern und Wappenherolden in altdeutschem Geschmack, die in Frankfurt am Main bei Cyriac Jakob 1540 unter dem Titel: Wappenbuch des Heil. Reichs gedruckt sind. Dasselbe Monogramm (die Buchstaben) verbunden oder nicht, findet man auf den Holzschnitten eines 1543 zu Bern in der Schweiz gedruckten Buches: Joco Seria, die für die Arbeit des Johan Kullembach gehalten werden. Derselben Buchstaben bediente sich auch als Zeichen Jacob Kobel, Schreiber zu Oppenheim, dessen Name in dem Wappenbuch des Heil. Reichs am Schluss der Vorrede erscheint. Dieser Kobel war in den mathematischen Wissenschaften und allerhand Künsten geschickt und wahrscheinlich ein guter Zeichner, wie man aus einigen sehr guten deutschen Schriften über Geometrie und Feldmessung sehen kann, die er mit hübschen Figuren bereichert hat, welche man von ihm um 1531 gemacht und geschnitten glaubt, als er schon bei Jahren und von der Gicht geplagt war, und da diese Figuren von derselben Manier sind, wie die im Wappenbuch des Heil. Reichs, so werden auch die letzteren für von ihm gezeichnet gehalten." Papillon bezieht also dasselbe Zeichen auf drei, oder da wir aus den im Folgenden angegebenen Gründen

den Joh. von Culmbach zu streichen befugt sind, auf zwei verschiedene Künstler, den Jacob Kerver in Paris und den Jacob Köbel in Oppenheim. Jenem legt er nichts weiter bei, als die Fahnenträger im Wappenbuch des Heil. Röm. Reichs, die er wahrscheinlich wegen des alten Schäufelein'schen Styles, den er darin bemerkt haben will, Grotesken nennt; er verschweigt aber nicht, dass sie und Anderes auch dem Köbel als Zeichner zugeschrieben werden und führt Umstände an, die mehr für diesen als für jenen sprechen. Was ihn auf Kerver gebracht hat, ist nichts weiter, als dass er sich erinnerte, dasselbe Zeichen I. K. an einem Signet dieses bekannten pariser Buchdruckers auf dessen Wappen gesehen zu haben, wo es freilich auf keinen Andern, als diesen, aber nur als Verleger oder Drucker, nicht als Zeichner oder Formschneider bezogen werden kann. Der Verfasser des Artikels im Kunstarchiv giebt dagegen Kerver für den Meister aller mit I. K. bezeichneten Holzschnitte aus; er stützt sich darauf, dass Christ, Gori, Zani und Nagler derselben Meinung sind und Peignon-Dijonval eine Zeichnung von ihm besass; er versichert, dass Kerver ein Deutscher gewesen, dass er vor 1540 zuverlässig längere Zeit im Elsass gelebt habe, auch sich zeitweilig in Frankfurt a./M. aufgehalten haben möge, und indem er über Köbel's Ansprüche stillschweigend hinweggeht, schliesst er mit einem Verzeichniss aller in Büchern befindlichen, oder einzelnen Holzschnitte, deutscher oder französischer, die mit dem Zeichen I. K. versehen sind, oder zu solchen gehören, indem er sie sämmtlich für das Werk des Jac. Kerver ausgiebt.

Sehen wir uns nun etwas sorgfältiger nach beiden Competenten um, so ergiebt sich Folgendes: a) Jacob Kerver war der Sohn des Tielman Kerver, welcher, da er sich Constantinus nennt, aus Koblenz gebürtig und, wie mehrere der ältesten pariser Buchdrucker, deutscher Abkunft gewesen sein mag. Er liess sich schon im letzten Decennium des XV. Jahrh. in Paris nieder und heirathete eine Buchhändlerstochter, Iolante, aus der in der Geschichte der pariser Typographie bekannten, angesehenen Familie der Bonhomme, von welcher Jean und Pasquier Bonhomme an der Spitze der Corporation der libraires jurés de l'Université de Paris gestanden hatten. Tielman war einer derjenigen pariser Drucker, welche sich fast ausschliesslich dem Druck und der Herausgabe der damaligen Horarien widmeten, und indem sie mit diesem Artikel nicht nur ganz Frankreich, sondern selbst England versahen, ein sehr einträgliches Geschäft trieben. Diese dem liturgischen Ritus, der trotz des Ansehens der römischen Kirche, doch anfangs bei jeder Metropolitankirche verschieden war, angepassten Gebetbücher für die öffentliche und Privatandacht, früher nur in kalligraphischen mit Miniaturmalerei geschmückten Prachthandschriften in den Händen der Grossen, wo sie als Familienerbe von einer

Generation auf die andere übergingen, waren bald nach 1480 durch die Buchdruck- und Holzschneidekunst zu einem wohlfeileren Hausbuch geworden, welches in keiner wohlhabenden Bürgerfamilie fehlen durfte. Als Drucke schlossen sie sich zunächst jenen Prachthandschriften an. Der Text, in trefflicher gothischer, seltner in römischer Type, wurde wie jene, mit Initialen, mit zierlichen Randleisten um jede Seite, und blattgrossen biblischen Vorstellungen in Holzschnitt, unter welchem wir hier im weiteren Sinne den Metallschnitt begreifen, verziert. In theureren Exemplaren trat Pergament an die Stelle des Papiers, Rubrikatoren und Miniatoren deckten den Holzschnitt mit Farben und Gold. Trotz der unzählbaren Menge, in der diese Horarien gedruckt wurden, wie denn von Thielm. Kerver allein nicht weniger als 18 verschiedene Ausgaben bekannt sind, haben sie sich wegen der Abnutzung durch täglichen Gebrauch, und weil sie anfangs in Bibliotheken keine Aufnahme fanden, selten gemacht; jetzt werden vollständige, gut erhaltene Exemplare zu den kostbarsten Perlen der französischen Typographie des XV. und XVI. Jahrh. gezählt, besonders wegen ihres Reichthums an xylographischer Ausstattung, der das Schönste enthält, was der franz. Holzschnitt überhaupt aufzuweisen hat. Ganz eigenthümlich und von allem Gleichzeitigen in deutschen wie in italienischen Büchern abweichend, ist die fast ausschliessliche Herrschaft des Metallschnittes nicht nur in den Bildern und Verzierungen der Horarien, sondern selbst in den Signeten fast aller franz. Buchdrucker bis gegen die Mitte des XVI. Jahrh. hin. Wegen der letzteren verweisen wir auf: Sylvestre's Marques typographiques françaises. Paris, 1853 u. f. gr. 8., wo mehrere hundert derselben, meist alle von einerlei specifischem Gepräge und den Namen oder das Monogramm des Inhabers führend, abgebildet sind. Die Namen und Monogramme sind aber mit Künstlermonogrammen nicht zu verwechseln, sie gehören lediglich den Buchhändlern oder Druckern an, sie kommen auf keinen andern Holzschnitten in deren Büchern oder anderswo, sondern lediglich in ihren Signeten und Wappen vor und es ist keine Spur vorhanden, welche zu glauben berechtigen könnte, dass einer oder der andere von ihnen zugleich Formschneider sollte gewesen sein. Ueberhaupt standen die Formschneider in Frankreich nicht in demselben Verhältniss zu den eigentlichen Buchdruckern wie in Deutschland. Hier waren sie oftmals zugleich Buchdrucker und Briefmaler, die mit einem einfachen Apparat zum Letterndruck versehen, nicht nur Bilder, sondern auch kleine Schriften für Schule und Haus selbst druckten und feil hielten, ja sich zuweilen zu dem Range der grossen und eigentlichen Buchdrucker und Buchhändler, wie Jobin in Strassburg, Feierabend in Frankfurt u. A. emporschwangen. In Frankreich dagegen arbeiteten die Tailleurs d'Histoires, niederländ. figuresnyder, die auch dominotiers hiessen, nach Miniaturen

oder nach den Zeichnungen erfindender Künstler, hauptsächlich für die Buchhändler, daher der ausserhalb der Bücherwelt für sich bestehenden Holzschnitte dort nur sehr wenige sind, während gleichzeitig in Deutschland die Zahl der nicht zur Bücherillustration gehörigen, sogenannten Maler- und anderen Holzschnitte, die einzeln oder in fliegenden Blättern in Umlauf gesetzt wurden, überaus gross ist. Die vielbeschäftigten und wohlhabenden pariser Verleger und Drucker, deren Bücher (wie die von Silvestre, Verard, Kerver und so viele Andere) am meisten von Holzschnitten strotzten, haben sich daher gewiss mit dem Formschneiden selbst ebenso wenig befasst, als sie ihre eignen Miniaturisten, Illuministen, Rubrikatoren und Buchbinder waren, indem sie dazu eine Menge geübter und dienstfertiger Hände bereit fanden, und die sonstige Leichtigkeit, ein Holzscheider zu werden, konnte sie schon um deswillen nicht anlocken, weil hier, wegen des häufigen Pergamentdrucks in den so oft wiederholten Auflagen mit denselben Bildern, die Formen in Metall geschnitten werden mussten, was also mehr in das kunstreichere Goldschmidtsgewerbe einschlug. Doch wir kommen auf Thielman Kerver zurück, der von 1447 bis 1522, wo er starb, in Paris druckte. Sein Ladenschild (enseigne) war bis auf eine Unterbrechung im ersten Decennium des XVI. Jahrh., wo es Gilles Remocle, und Kerver im Gitter (grille, latein. cruticulus) führte das Einhorn (licorne), in seinem Signet halten zwei dieser Thiere ein Wappen, worin sein Handelszeichen und darüber sein Monogramm, die Buchstaben T. K. (Silvestre N. 50, 51.) Einen Beweis seines Wohlstandes geben die Glasfenster, die er in einigen Kirchen stiftete, von denen eins noch lange nachher für das schönste galt, was in Paris zu sehen sei. Er hinterliess seine Wittwe und drei Söhne, Jan, Jacques und Thielman. Wahrscheinlich waren diese noch nicht genug herangewachsen, denn die Wittwe druckte unter ihrer Firma bis 1552 fort, und zwar meist gleichfalls liturgische Bücher. Von den Söhnen ist es Jacob Kerver, der uns hier am meisten interessirt, weil ihn der Verfasser des angeführten Artikels im Kunstblatt zu dem deutschen Meister I. K. macht, mit dem er aber nichts weiter als die beiden Anfangsbuchstaben der Vor- und Zunamens gemein hat.

Jacob Kerver war kein Deutscher, sondern ein geborner Franzose, und da er erst 13 Jahre nach dem Tode seines Vaters als Buchhändler und Buchdrucker in Paris auftritt, also vorher noch sehr jung gewesen sein muss und beinahe 30 Jahre lang, von 1535 bis 1583 ununterbrochen daselbst sein Geschäft betrieb, so leuchtet ein, dass Alles, was dort über sein Leben im Elsass und seinen Aufenthalt in Frankfurt a./M. vor 1540 mit grosser Dreistigkeit gesagt wird, lediglich aus der Luft gegriffen ist. Weil ihm deutsche Holzschnitte beigelegt werden, die ihm aber ganz fremd sind, soll er ohne weiteren Grund eine Zeit lang in Deutschland

gelebt haben. So gebiert ein Irrthum den andern. Von dem wenigen, was wir von ihm wissen, gereicht ihm eine in Paul Crocius Grossem Martyrbuche, Hanau, 1617. fol. S. 150 aufbehaltene Nachricht nicht zur Ehre, nach der sein Stiefsohn, der Buchhändler Oudin le petit, mit dem er wegen dessen mütterlicher Erbschaft im Streit lag, zur Zeit der Bartholomäusnacht (1572) auf sein Anstiften von dem Pöbel massakrirt wurde. Ein Formschneider war er eben so wenig, als irgend ein anderer der grossen pariser Buchdrucker seiner Zeit. Sein Signet, anfangs zwei Kampfhähne mit dem Wappen darunter, nachher wieder ein einzelnes Einhorn, welches das Wappen hält (Silvestre N. 52, 53.) hat zwar in dem letzteren über dem väterlichen Handelszeichen die Buchstaben I. K., aber sie sind hier, wie bei allen seinen Gewerbsgenossen, nur das Buchdrucker- und keinesweges ein Künstler-Monogramm, wie bei dem deutschen Meister I. K. und sie kommen ausser dem Signet, welches die von ihm gedruckten oder verlegten Bücher bezeichnet, auf keinem einzigen andern Holzschnitt vor. Einige jener Bücher sind zwar voller Holzschnitte, wie die in dem obigen Artikel angeführte Hypnerotomachie, welche 1546 in Fol., und ein Altes und Neues Testament, welches 1560 in Octav bei ihm erschien, aber es wäre eben so thöricht zu glauben, dass er sie selbst geschnitten, als wenn man glauben wollte, dass die xylographischen Illustrationen in Verard's und andern pariser Büchern von ihren Druckern oder Verlegern herrührten. Es ist nichts vorhanden, was zu einem solchen Glauben berechtigte, namentlich kommt bei Kerver noch hinzu, dass die Holzschnitte in den genannten Büchern sämmtlich unbezeichnet sind und in jedem einen andern Charakter tragen, der verschiedene Verfertiger zu erkennen giebt. In der Hypnerotomachie oder dem Traum des Polyphilus, der ersten franz. Uebersetzung dieses, von den Bibliomanen hochgeschätzten Buches, welches im italienischen Original seit 1499 bei Aldus mit den schönsten Umrissholzschnitten aus der altvenetianischen Schule, die man sogar dem Raphael hat zuschreiben wollen, mehrmals erschienen war, sind jene Vorbilder mit Freiheit und im besten Styl der Renaissance trefflich nachgebildet, etwas mehr ausgeführt und deshalb, so wie in Zartheit des Schnittes nicht nur werth, den Originalen an die Seite gesetzt zu werden, sondern zuweilen ihnen selbst vorzuziehen. In der Bibel unterscheiden sich die Illustrationen dagegen wenig von andern damals gewöhnlichen.

(Schluss folgt.)

Ueber Bartholomäus Zeitblom, Maler von Ulm, als Kupferstecher.

(Fortsetzung und Schluss.)

Verzeichniss seiner Kupferstiche und Holzschnitte. [67])

I. Kupferstiche.

1. *Die ersten Eltern.*

Eva erscheint zur Linken mit einem Kinde in den Armen, Adam neben ihr mit einem zweiten, in einfacher Landschaft, wo rechts ein Hase bemerkt wird. Unten in der Mitte das Zeichen b ∝ g. Gestochen.

Br. 3 Z. 4 L. H. 5 Z. 6 L. Bartsch VI. p. 76. 22. — Pavia, Gall. Malaspina. Wien, Erzh. Alb.

2. *Simson bewältigt den Löwen.*

Er reisst mit Kraft dem Thiere den Rachen auf; links unter einer Felswand sieht man seinen Hut liegen. Geritzt.

Br. 3. 1.? H. 3. 4.? Klinkh. 2. — Amsterdam, Museum.

3. *Simson und Delila.*

Delila's Verrath. Sie schneidet dem im Schoosse schlummernden Geliebten das Haupthaar ab, während neben einem Felsen zur Linken drei Bewaffnete im Hinterhalte lauern. Geritzt.

Br. 3. 2. H. 3. 5. — Paris, Cab. Imp.

4. *Salomo's Götzendienst.*

Der König kniet links vor einem auf einer Marmorsäule errichteten Idole, mit der Inschrift: O. VERE. TE. Zur Rechten steht ein Kebsweib mit einem Hündlein. Geritzt.

Rund, Diam. 5. 7. Bartsch X. 1. 1. — Amsterdam. London, Britt. Mus.

Es existirt ein Druck, wo der rechte Fuss des Königs, anstatt zugespitzt den Randstrich zu berühren, abgerundet davon entfernt bleibt.

London.

---

67) Die hier verzeichneten Blätter sind unter Angabe der Befundorte nach Autopsie beschrieben, mit Ausnahme von acht mit * bemerkten, bei denen Strutt's und Bartsch's Angaben zum Grunde liegen, deren Existenz gleichwohl zweifelhaft ist. Verschiedene dem Meister irrthümlich zugeschriebene Stücke finden sich am Schlusse aufgeführt. Das angegebene Maass bezieht sich auf den Pariser Fuss.

5- 7. 3 Bl. *Prophetenfiguren mit leeren Spruchzetteln, in Nischen stehend.*

Br. 1. 6. H. 4 6. Bartsch X. 49. 21—23.

Erste Figur. Sie trägt einen Mantel, der vorn offen steht und eine Kopfbedeckung mit breitem Rande. B. 21.

Wien, Erzh. Alb.

Zweite Figur. Ein Greis mit langem Barte, in einem weiten Rocke mit Hermelinkragen, eine Calotte tragend, die oben breiter wird. B. 22.

Amsterdam. Wien, Erzh. Alb.

Dritte Figur, der vorhergehenden ähnlich; der Kopf ist aber mit einem Tuche umwunden, dessen Zipfel bis auf die Brust herabgeht. B. 23.

Amsterdam. Wien, Erzh. Alb.

8. *Der englische Gruss.*

Maria knieet rechts am Betpult, ihr gegenüber der Engel Gabriel; ein leeres Spruchband schwebt zwischen beiden. Hinten bemerkt man ein Bett. Geritzt.

Br. 3. 2. H. 4. 8. Klinkh. 3. — Amsterdam.

9. *Die Heimsuchung.*

Maria besucht die heilige Elisabeth. Zacharias steht rechts in der Thür seines Hauses, von der entgegengesetzten Seite nähert sich Joseph. Sehr zart und schön ausgeführt. Geritzt.

Br. 4. 3. H. 5. 2. Bartsch X. 2. 3. — Amsterdam. Wien, Hofbibl.

10. *Die Beschneidung.*

Der Hohepriester, in der Mitte vor dem vergitterten Sanctuarium sitzend, hält während der heiligen Handlung das Jesuskind auf seinem Schoosse; an beiden Seiten Zuschauer. Im Vorgrunde zur Linken ein Schemel, auf dem ein Buch liegt. Reiche Composition. Geritzt.

Br. 4. 1. H. 6. 4. Klinkh. 4. — Amsterdam.

11. *Die Anbetung der Könige.*

Vor der Jungfrau, welche mit dem Kinde in der Mitte des Blattes erscheint, liegen zwei der Könige auf den Knieen, der dritte tritt von der linken Seite hinzu; rechts Joseph, ebendaselbst die Krippe mit Ochs und Esel. Durch zwei offene Rundbögen erblickt man eine büglige Landschaft. Gegenstück des Vorhergehenden; eine nicht minder reiche Composition. Geritzt.

Br. 4. 1. H. 5. 8.? Klinkh. 5. — Amsterdam.

12. *Christus und die Samariterin.*

Der Heiland steht zur Rechten neben einem Baume, links die Jungfrau mit einem Wasserkruge; im Hintergrunde nahen zwei Jünger. Gestochen.

Br. 3. 11.? H. 5. 0.? Bartsch X. 9. 16. — London.

13—24. 12 Bl. *Das Leiden Christi.*

Folge nach M. Schongauer. B. 9—20.
Br. 4. 2. H. 6. 0. Bartsch 1—12.

13. Christus am Oelberge. Der Heiland liegt auf den Knieen, rechts gewandt, wo im Vorgrunde drei seiner Jünger sich dem Schlummer hingegeben haben. B. 1. Bez. b X S w. folg.
Berlin, Museum. London. Wien, Hofbibl.

* 14. Die Gefangennahme. Christus, rechts gewandt, wird von einem Schergen mittelst einer umgeworfenen Schlinge fortgezogen; zur Linken stürzt Malchus von einem Schwertstreiche des Petrus zusammen. B. 2.[68])

15. Christus vor dem Hohenpriester. Ersterer erscheint links, von Bewaffneten und Volke umringt, der Hohepriester rechts in einem Sessel, zu seinen Füssen ein Hund. B. 3.
Paris. Wien, Hofbibl.

* 16. Die Geisselung. Christus, an eine Säule gebunden, wird von drei Schergen gemisshandelt, von denen einer zur Rechten Geissel und Ruthe führt. B. 4.

* 17. Die Dornenkrönung. Mehrere Schergen setzen dem Heilande in ihrer Mitte eine Dornenkrone auf, ein Jude zur Linken reicht ihm ein Rohr dar. B. 5.

* 18. Christus vor Pilatus. Der Landpfleger, in einem Sessel zur Linken, wäscht seine Hände in einem vorgehaltenen Becken; Jesus steht unter vielem Volke vor ihm. B. 6.

* 19. Christus dem Volke dargestellt. Er steht zur Linken, bekleidet mit einem Mantel, dessen Zipfel von Pilatus gehalten wird; Rechts ein Haufen Volkes, das seinen Tod fordert. Bartsch 7.

20. Die Kreuztragung. Christus bewegt sich im Zuge nach der rechten Seite, von einem Henker am Seile fortgezogen. Vorn zur Linken knieet Veronica mit dem Schweisstuche. B. 8.
Hamburg, S. des Autors. London.

21. Die Kreuzigung. Der Heiland am Kreuze erhöht, zur Linken Maria nebst drei heiligen Frauen, rechts Johannes, Magdalena hält den Fuss des Kreuzes umklammert. B. 9.
Berlin. Dresden, Mus. Wien, Erzh. Alb. und Hofbibl.

22. Die Grablegung. Die Jünger bestatten den Leichnam; Johannes, im Vorgrunde auf den Knieen liegend, unterstützt mit der Rechten die schmerzensreiche Maria. B. 10.
Dresden. Wien, Erzh. Albr. und Hofbibl.

* 23. Die Höllenfahrt. Der Heiland auf einem niedergeschmetterten Dämon stehend, hält in der Rechten die Sieges-

68) Die Existenz der Nummern 14, 16 bis 19, 23 und 24 ist sehr fraglich: vermuthlich hat Bartsch bei selbiger nur auf Heineken's Angabe gefusst.

fahne, und zieht mit der andern die ersten Eltern nebst zwei Patriarchen aus der Unterwelt hervor. B. 11.

*24. Die Auferstehung. Der Heiland tritt aus dem Grabe hervor, dessen Deckel ein Engel abhebt. Mehrere Wächter umgeben das Grab, von denen einer zur Rechten des Vorgrundes erschrocken auffährt. B. 12.

25. *Christi Gefangennahme.*

Er empfängt den Judaskuss, umgeben von Schergen, deren einer ihm eine Schlinge umwirft. Im Vorgrunde liegt eine Laterne, welche Malchus mit der linken Hand aufhebt. Geritzt.
Br. 1. 7. H. 2. 4. Klinkh. 6. — Amsterdam.

26. *Christus dem Volke dargestellt.*

Der Mittler, an eine Säule gebunden, eine Geissel in der Rechten haltend und eine Ruthe in der andern, steht in einer gewölbten Nische, über der eine Tafel mit der Inschrift: ECCE HOMO angebracht ist. Geritzt.
Br. 1. 3. H. 6. 2. Klinkh. 36. — Amsterdam.

27. *Die Kreuztragung.*

Der Heiland unter der Last des Kreuzes zusammensinkend, wird von einem Schergen mit einem Stocke angetrieben; dem Zuge, der sich nach der rechten Seite bewegt, schreitet ein Mann mit einem zusammengerollten Seile auf der Schulter voran. Maria und Johannes folgen. Geritzt.
Br. 7. 3. H. 4. 11. — Amsterdam. Koburg, Herzogl. S.

28. *Die Kreuzigung.*

Christus ist links gewandt, wo Maria und Johannes stehn, zwei heilige Frauen, von denen eine auf den Knieen liegt, befinden sich rechts, im Hintergrunde erscheint Jerusalem. Treffliches Blatt und eines der vollendetsten des Meisters. Geritzt.
Br. 3. 9. H. 5. 9. Klinkh. 8. — Amsterdam.

29. *Ein Crucifix.*

Christus ist nach der linken Seite gerichtet, im Hintergrunde Jerusalem. Geritzt.
Br. 2. 9. H. 4. 7. Klinkh. 7. — Amsterdam.

30. *Die Pieta.*

Der Leichnam des Heilands wird am Fusse des Kreuzes von zwei Engeln unterstützt; ein Rohr mit dem Schwamm ist zur Rechten an das Kreuz gelehnt, über welchem sich eine Tafel mit der Inschrift: INRI befindet. Geritzt.
Br. 2. 8. H. 3. 9. Klinkh. 35. — Amsterdam.

31. *Das Christkind.*

Der kleine Heiland, die Weltkugel in der Rechten, ertheilt den Segen, auf einem Postamente stehend, worin sich ein Schädel

in einer Nische befindet; oben wölbt sich ein gothischer Bogen in Blattschnörkel auslaufend, mit der Inschrift: INRI. Geritzt.
Br. 1. 3. H. 6. 1. Klinkh. 33. — Amsterdam.

32. *Der gute Hirte.*

Christus trägt das Lamm, dessen Kopf nach seiner linken Schulter gerichtet ist. In der Luft ein leerer Spruchzettel. Geritzt.
Br. 3. 1. H. 4. 3. Klinkh. 34. — Amsterdam.

33. *Maria und Johannes mit den Leidenswerkzeugen.*

Letztere sind in einem Schilde heraldisch zu einem Wappen geordnet, das zur Linken von der Mutter Gottes, zur Rechten von Johannes gehalten wird, und statt eines Helmes einen dornengekrönten Christuskopf zeigt, mit Helmdecken aus zerspaltenen und verschlungenen Bandrollen bestehend. Hinten bemerkt man Säule, Hahn, Speer und Rohr, nebst einem Engel mit dem Schweisstuche. Vorzügliches Blatt. Geritzt.
Br. 3. 10. H. 4. 7. Klinkh. 39. — Amsterdam.

34. *Die Dreieinigkeit.*

Der Leichnam des Mittlers, auf dessen Haupte der heilige Geist sich niedergelassen, ruht in den Armen Gott Vaters; links kniet Maria, rechts Johannes, im Hintergrunde viele Engel. Die oberen Winkel des Blatts sind mit gothischem Laubwerk ausgefüllt. Geritzt.
Br. 3. 5. H. 4. 8. Klinkh. 38. — Amsterdam.

35. *Christus und Maria; Köpfe.*

Der Kopf des Heilandes, von vorn gesehen, befindet sich zur Linken, Maria's, etwas links gewandt, zur Rechten, ein Trennungsstrich zwischen beiden. Geritzt.
Br. 4. 3. H. 2. 8. Klinkh. 32. — Amsterdam.

36. *Maria auf einer Rasenbank ruhend.*

Sie hat ein Buch in Händen; rechts im Grase sitzt das Jesuskind, Breitopf und Löffel haltend, vor welchem eine Gruppe von drei Engeln sehr kleiner Proportion erscheint, deren zwei das Gloria etc. singen, vom dritten auf der Orgel begleitet. Rechts von der Bank, die von Planken eingefasst ist, bemerkt man einen jungen Eichbaum mit sorgfältig ausgeführten Blättern und in der Ferne eine Burg auf Felsen an einem See. Gestochen.
Br. 10. 3. H. 7. 9. — Paris.

37. *Die heilige Familie beim Rosenstock.*

Die Mutter Gottes, deren wallendes Haar eine Perlenkrone schmückt, ruht auf einer Quaderbank, das Kind in den Armen, das nach Aepfeln greift, die Joseph ihm zuwirft. Rechts ein blühender Rosenstrauch, und über eine niedrige Mauer hinweg die Aussicht auf eine Stadt an einem Flusse. Geritzt.
Br. 4. 3. H. 5. 3. Klinkh. 14. — Amsterdam.

38. *Die heilige Familie nebst der h. Anna.*

In einer gewölbten Kammer sitzt links auf einer Bank Maria mit dem Kinde auf dem Schoosse, dem gegenüber die heil. Anna einen Apfel zeigt; Joseph und Joachim erscheinen im Hintergrunde. Fenster und Thür gewähren die Aussicht auf einen See von Gebirge umgeben. Vorzügliches Blatt. Geritzt.
Br. 3. 8. H. 5. 8. Klinkh. 10. — Amsterdam. Hamburg.

39. *Madonna und die h. Anna.*

Maria reicht dem Kinde die linke Brust, zu Füssen der heil. Anna sitzend, die in einem Sessel ruht; der Hintergrund ist durch eine crenelirte Mauer gesperrt. Das Exemplar ist stark mit Plattengrad bedeckt, einen Rembrandtschen Effect hervorbringend.
Br. 2. 9.? H. 3. 2.? Klinkh. 11. — Amsterdam.

40. *Dieselbe Vorstellung.*

Die h. Anna, auf derem Schoosse Maria mit einem Buche und das Jesuskind ruhen, thront in einem gothischen Sessel, an dessen linker Lehne ein Engel die Geige spielt, an deren rechter ein anderer die Laute schlägt. Zwei am Körper befiederte Engel schweben, eine Krone haltend, in der Höhe. Kraftvoll und markig gestochen.
Br. 3. 10. H. 4. 11. — Bologna.

41. *Die Himmelskönigin unter einem Baldachin.*

Sie ist vor einem geblümten Teppich stehend dargestellt; ihr Kopf sehr schön. Gestochen.
Br. 2. 9. H. 4. 6. — London.

42. *Die Himmelskönigin in einer Landschaft.*

Sie trägt das Kind auf dem rechten Arme, das einen Apfel hält; eine Perlenkrone schmückt ihr lang herabfliessendes Haar. In der Höhe schwebt der heilige Geist in einer Wolkenglorie. Geritzt.
Br. 3. 1. H. 5. 8. Klinkh. 13. — Amsterdam.

43. *Die thronende Himmelskönigin.*

Sie reicht dem Kinde die linke Brust, zu jeder Seite von drei Engeln verehrt, unter einem Bogen von gothischem Gezweige. Sehr schön und vollendet. Geritzt.
Br. 2. 10. H. 4. 10.? Klinkh. 12. — Amsterdam.

44. *Die Himmelskönigin auf der Mondsichel stehend.*

Sie schliesst den kleinen Jesus, der einen Apfel in der Linken hält, liebend in ihre Arme. Geritzt.
Br. 1. 8. H. 3. 6. — Amsterdam.

45. *Dieselbe Vorstellung.*

Maria erscheint hier in einer Flammenglorie; das Jesuskind hat ein Paternoster in Händen. Geritzt.
Br. 1. 11. H. 3. 3. — Amsterdam.

46. *Dieselbe Vorstellung.*

Maria erscheint mit einer Lilienkrone geschmückt, auf dem rechten Arme das Kind haltend, das einen Apfel zum Munde führt, in der linken Hand ein Gebetbuch in einem Beutel. Der Halbmond auf dem sie steht, ruht auf der mit Rasen bedeckten Erde; die sie umgebende Glorie wird äusserlich von Flammen, innen von Sternen gebildet. Sehr kräftig ausgeführt. Geritzt.

Br. 4. 5.? H. 6. 11. — Paris.

47. *St. Christoph.*

Der Heilige trägt das Christkind mit der Weltkugel über das Meer, wo links am Ufer ein Eremit ihn erwartet. Am schilfreichen Strande liegen vorn Muscheln. Sehr ausführlich und von vorzüglicher Wirkung. Geritzt.

Br. 2. 8. H. 4. 7. Klinkh. 23. — Amsterdam.

48. *Dieselbe Vorstellung.*

Aehnliche Composition, doch in entgegengesetzter Richtung, so dass der Eremit rechts erscheint. Vorn am Gestade bemerkt man zur Linken drei Enten. Sehr schön und effectvoll. Geritzt.

Br. 3. 11. H. 6. 2. Klinkh. 24. — Amsterdam.

Gegenseitige Copie von Isr. van Mekenen. B. 90.

49. *St. Georg zu Fusse.*

Der Heilige, in voller Rüstung, tödtet mit dem Schwerte den Drachen, den er bei der Gurgel gefasst, vor dessen Höhle; links erscheint die Prinzessin, sein Pferd haltend, im Hintergrunde eine Burg auf steilem Felsen. Breit behandelt. Geritzt.

Br. 4. 2. H. 5. 2. Klinkh. 25. — Amsterdam.

50. *St. Georg zu Pferde.*

Auf einem bäumenden Pferde, rechts gewandt und vollkommen gerüstet, durchsticht er den Lindwurm mit seinem Speere. Die Königstochter betet im Hintergrunde für den Erfolg seiner Waffen; ein Lamm ruht an ihrer Seite. Geritzt.

Br. 3. 11. H. 5. 6. — Vormals Samml. Buckingham.

51. *St. Johannes der Täufer.*

Er steht in einer Nische, das Lamm auf dem Arme, mit der Rechten auf dasselbe deutend. Geritzt.

Br. 1. 6.? H. 4. 6.? Klinkh. 17. — Amsterdam.

52. *Das Haupt Johannis des Täufers.*

Er ist im Grase liegend dargestellt, etwas der rechten Seite zugewandt. Geritzt.

Br. 1. 10.? H. 2. 0. Klinkh. 63. — Amsterdam.

53. *Derselbe Gegenstand.*

Das Haupt liegt in einer runden Schüssel, die auf einem Kissen ruht. Geritzt.

Br. 3. 3.? H. 3. 2.? Klinkh. 19. — Amsterdam.

54. *St. Johannes der Evangelist.*

Der Heilige ist auf der Insel Pathmos schreibend dargestellt, nach der Rechten gekehrt, während ihm hoch erhoben im Strahlenglanze die Himmelskönigin erscheint. Copie nach M. Schongauer, laut Bartsch No. 55.

Br. 3. 6.? H. 5. 6.? — Bologna.

55. *St. Martin.*

Der Heilige sitzt zu Pferde und zertheilt seinen Mantel mit dem Schwerte, um die Blösse eines Krüppels zu bedecken, der sich zur Rechten befindet. Breit behandelt; sehr schönes Blatt.

Br. 4. 10.? H. 7. 1.? Klinkh. 26. — Amsterdam.

56. *St. Michael.*

Der Erzengel, dessen Kopf rechts gewandt ist, stösst Lucifern in den felsigen Abgrund. Gott Vater erscheint in der Höhe als strahlende Sonne, von einem Engelchor umgeben. Geritzt.

Br. 3. 3. H. 5. 2. Klinkh. 31. — Amsterdam.

57. *St. Paul's Bekehrung.*

Er stürzt mit dem Pferde vor der himmlischen Erscheinung des Heilands, zur Rechten des Blattes. Im Vorgrunde links gewahrt man eine Lache mit Rohrkolben, und entfernt einen einzelnen Baum auf einer Anhöhe. Flüchtig behandelt. Geritzt.

Br. 2. 9. H. 5. 0. Klinkh. 9. — Amsterdam.

58. *St. Paul.*

Auf einer Plinthe stehend, welche ein Engel auf seinen Flügeln trägt, hält der Heilige in der Rechten ein gesenktes Schwert und in der andern ein Buch. Geritzt.

Br. 1. 9.? H. 4. 3.? Klinkh. 18. — Amsterdam.

59. *Die Heiligen Paul der Eremit und Antonius.*

Beide sitzen im Gespräch beisammen vor einer Felsengrotte zur Rechten, deren Eingang durch ein Strohdach geschützt ist, wo ein Rabe mit einem Brode im Schnabel angeflogen kommt, beide zu speisen. Im Vorgrunde quillt Wasser aus einem Troge. Unten in der Mitte das Zeichen b ∝ S. Glänzend gestochen.

Br. 3. 11. H. 5. 11. Heineken, N. Nachr. 2. Fehlt Bartsch. — Dresden, Mus. und Königl. Privatsamml.

60. *St. Quirinus.*

Er steht in voller Rüstung, Mantel und Kappe mit Reiherfedern tragend, einer Fahne in der Rechten, zwischen knieenden Hülfsbedürftigen, zur Linken drei und zwei zur Rechten. An einer Wand derselben Seite sind Votivgeschenke aufgehangen, nämlich Krücken und dergleichen, ein Engel schwebt darüber mit einer Fahne. Unterschrift in vier Zeilen: O Marscalc sancte quiry.

martelaer groot — hemelrie. Sehr vollendet und glänzend gestochen. Zweifelhaft.
Br. 3. 6. H. 5. 0. — München, Pinakothek.

61. *Die Marter des heiligen Sebastian.*

Der Heilige steht, mit sechs Pfeilen durchbohrt, an einen Pfahl gebunden in einer Maueröffnung. Ausgezeichnetes Blatt. Geritzt.
Br. 1. 7. H. 3. 6. Klinkb. 21. — Amsterdam.

62. *Dieselbe Vorstellung.*

Dem an eine Säule geschlossenen Märtyrer zieht ein zur Rechten befindlicher Scherge einen Pfeil aus der Brust. Der Kaiser Diocletian steht links hinter einer Brüstung als Zuschauer. Geritzt.
Br. 1. 11. H. 3. 11. Klinkb. 20. — Amsterdam.

63. *Dieselbe Vorstellung.*

Ein mit einer Armbrust bewaffneter Henker links, und ein zweiter mit einem Bogen rechts, bereiten sich den Heiligen zu tödten, der an einen Pfahl gebunden ist. Am Boden liegen eine Geissel und ein Pfeil. Geritzt.
Br. 7. 2. H. 4. 9. Klinkb. 22. — Amsterdam.

64. *Der Apostel Simon.*

Stehende Figur, in der Rechten ein Buch, in der andern eine grosse Säge haltend. Gestochen.
Br. 3. 3.? H. 6. 6.? — London.

65. *Sta. Barbara.*

Sie steht neben einem kleinen Thurme, einen Palmenzweig in der Linken. Geritzt.
Br. 3. 0.? H. 4. 8.? Klinkb. 29. — Amsterdam.

66. *Dieselbe Heilige.*

Die Heilige steht in einer Maueröffnung auf einem Sockel, ihre Rechte ruht auf einem kleinen Thurme, die Linke hält eine Palme. Geritzt.
Br. 1. 6. H. 4. 6. Klinkb. 28. — Amsterdam.

67. *Sta. Catharina.*

Gegenstück des vorigen, ähnlich ordonnirt. Die H. führt Schwert und Palme in den Händen, zur Linken erblickt man ein Rad. Geritzt.
Br. 1. 5.? H. 4. 5.? Klinkb. 27. — Amsterdam.

68. *Sta. Dorothea.*

Sie steht bekränzt in einer Landschaft, mit einem Palmenzweige in der Rechten, und empfängt von einem Kinde einen Korb mit Rosen. Geritzt; von besonders zarter Ausführung.
Br. 1. 10. H. 3. 7. Klinkb. 30. — Amsterdam.

69. *Sta. Dorothea.*

In der Linken eine Rose, nimmt sie mit der andern ihr Ge- Gewand auf, in einer leicht angedeuteten Gebirgslandschaft stehend. Ueber ihrem Kopfe schwebt ein Zettel mit der Inschrift: S. DOROTHEA. Gestochen; eine frühe Arbeit.

Br. 2. 11. H. 4. 8. — Bologna.

70. *Sta. Magdalena.*

Die H., in ein Damast-Gewand mit halben befranzten Aermeln über einem weiten Hemde gekleidet, ist der rechten Seite zugewandt, und trägt ein Salbengefäss in Händen. Gestochen.

Br. 4. 0.? H. 7. 6.? Bartsch X. 29. 54. — Wien, Hofbibl.

71. *Die Himmelfahrt der heil. Magdalena.*

Vier Engel tragen die Heilige aus der Einöde, in der sie Busse that, empor gen Himmel; ein langes Haupthaar verhüllt ihren ganzen Körper. Leicht ausgeführt; geritzt.

Br. 5. 0.? H. 7. 2.? Klinkh. 15. — Amsterdam.

72. *Dieselbe Vorstellung.*

Die Heilige wird von vier Engeln emporgehoben, von denen zwei noch die Erde berühren; an den Seiten Bäume und Felsen, oben ein Bogen von gothischem Gezweige. Geritzt.

Br. 3. 3. H. 4. 6. Klinkh. 16. — Amsterdam.

73. *Sta. Martha.*

Mit lang herabwallendem Gewande und Kopftuche bekleidet, trägt sie in der Rechten eine Schüssel mit Brod und Trauben, in der Linken eine Weinkanne. Gestochen.

Br. 8. 0. H. 5. 3. Bartsch X. 50. 55. — London. Wien, Hofbibl.

74. *Ein Jüngling wird vom Tode überrascht.*

Ein nach der Mode gekleideter Cavalier mit wallendem Haar, kurzem Mäntelchen und Schnabelschuhen, kreuzt mit Resignation die Arme über der Brust, indem der Tod in Gestalt eines hageren Alten die Rechte auf seine Schultern legt. Zu seinen Füssen bemerkt man eine Schlange und rechts im Vorgrunde eine grosse Kröte. Geritzt; von äusserster Vollendung.

Br. 3. 2. H. 5. 3. Klinkh. 46. — Amsterdam. Wien, Hofbibl.

75. *Der Mann auf einem Einhorn reitend.*

Ein Wilder mit langem bekränzten Haar, ganz in Federn gekleidet, sprengt auf einem Einhorn galoppirend der linken Seite zu. Geritzt.

Br. 3. 1. H. 3. 5. Klinkh. 54. — Amsterdam.

76. *Das Weib auf einem Hirsche reitend.*

Gegenstück des Vorigen. Eine nackende wilde Frau mit zwei Kindern in den Armen, sprengt auf einem Hirsche gegen die rechte Seite. Geritzt.

Br. 2. 10. H. 3. 11. Klinkh. 53. — Amsterdam.

77. *Der Falkenjäger zu Pferde.*

Von fünf Cavalieren zu Pferde führen vier jeder eine Dame hinter sich, der fünfte trägt zwei Falken auf der Faust; sie reiten nach der rechten Seite zu und haben drei Hunde bei sich. Links zeigt sich Gebirgsferne und ein flüchtiger Hirsch. Ein schönes, sehr delicat ausgeführtes Blatt. Geritzt.

Br. 3. 6. H. 4. 8. Klinkh 44. — Amsterdam. Berlin.

Copie von Isr. v. Mekenen, siehe Bartsch (nach Heineken) No. 168, im Anhange.

78. *Die Falkenjäger zu Fuss.*

Zwei Cavaliere, Arm in Arm gehend; der zur Rechten mit langem, bekränztem Haar trägt einen Falken auf der Hand und führt zwei Hunde am Leitseil, der Andere hält einen Stab in der Hand; neben ihm erscheint ein dritter Hund. Schönes Blatt von sehr zarter Ausführung. Geritzt.

Br. 2. 8.? H 4. 7.? Klinkh. 49. — Amsterdam.

79. *Die Hirschjagd.*

Ein Jäger zu Pferde hat eine Koppel Hunde am Leitseil, ein anderer, ebenfalls zu Pferde, links, stösst in sein Horn, ein dritter führt einen grossen Jagdspiess. Im Hintergrunde erblickt man einen Hirsch und ein Reh am Eingang eines Waldes, von Hunden verfolgt. Rechts neben einem Teiche mit Röhricht springt ein Hase auf. Vorzügliches Blatt von reicher Composition. Geritzt.

Br. 6. 5. H. 3. 6. Klinkh. 43. — Amsterdam.

80. *Die Kartenlegerin.*

Eine junge Dame im Grase sitzend, umgeben von drei Cavalieren, legt Karten und hat so eben in ihrem Schoosse Eicheldaus aufgeschlagen; auf der Schleppe ihres Kleides ruht ein Schoosshündchen. Zur Rechten sitzt noch ein Herr mit einem Jagdhunde an der Leine; ein kahlköpfiger Alter steht im Hintergrunde, dem Spiel zuschauend. Links, in einiger Entfernung, reitet ein Herr, der eine Dame mit sich führt, auf ein Gehölz zu, von einem Hunde gefolgt. Hauptblatt, von trefflicher Composition und vollendeter Ausführung. Geritzt.

Br. 4. 5. H. 4. 9. Klinkh. 45. — Amsterdam.

81. *Zwei Klosterbrüder.*

Sie sitzen einander gegenüber auf dem Estrich ihrer Zelle, der zur Rechten lieset aus einem Buche vor; den obern Theil des Blattes erfüllen zwei leere Spruchbänder. Geritzt.

Br. 2. 11. H. 3. 6.? Klinkh. 41. — Amsterdam.

82. *Zwei Klosterfrauen.*

Gegenstück des vorigen. Beide sitzen verhüllt auf der platten Erde einer Kammer, eine ein Gebetbuch, die andere einen Rosen-

kranz in Händen. Links ein Alkoven am Fenster; zwei Spruchzettel wie oben. Geritzt.

Br. 2. 11. H. 3. 8. Klinkh. 40. — Amsterdam.

83. *Zwei Bewaffnete.*

Neben einer kleinen Lache mit blühendem Schwertel und Rohrkolben, verweilen zwei bewaffnete Männer, Kopfbünde mit Federn tragend. Der Vordere von beiden wird von hinten gesehen und führt einen Hund an der Leine. Sehr schönes Blatt. Geritzt.

Br. 3. 4. H. 4. 8. Klinkh. 48. — Amsterdam.

84. *Ein Bauernturnier.*

Zwei haarige Männer von wildem Aussehn zu Pferde und so wie diese in zerschlitzte Decken gehüllt, rennen mit entwurzelten Baumstämmen, statt der Speere, gegen einander an; der links trägt als Helm ein Bund Rüben auf dem Kopfe, sein Gegner, den ein Hündchen begleitet, ein Bund Knoblauch. Geritzt.

Br. 7. 1. H. 4. 7. Klinkh. 73. — Amsterdam. Hamburg.

Gegenseitige Copie von Isr. v. Mekenen, mit Auslassung des Hündchens. B. 200.

85. *Der Hungar zu Pferde.*

Seine Bekleidung besteht in einem Talar mit langen herabhängenden Aermeln und Kopfbund, die Bewaffnung in einem Schwert, nebst Pfeil und Bogen in einem Köcher. Das Pferd, rechts gewandt, hat am Sattel eine kleine Pauke befestigt. [69]) Zur Seite gewahrt man Bäume, hinten eine Stadt und eine Burg auf einem Felsen. Geritzt.

Br. 4. 1. H. 5. 2. Bartsch X. 52. — Amsterdam. Koburg. London. Wien, Erzh. Albr. — Nachgebildet in Ottley, a collection of facsimiles etc.

86. *Zwei Liebende im Gespräch.*

Ein Mädchen mit einem Hündchen im Arme und ein Jüngling sitzen auf einer Bank vertraulich beisammen; neben ihr steht ein Blumentopf und ein Kühlfass mit Flasche und Bücher zur Linken des Vorgrundes. Unten in der Mitte befindet sich das Zeichen b ∝ 8. Spröder Stich.

Br. 4. 0. H. 6. 2. Bartsch 21. — Berlin. Frankfurt, S. Städel. Genua, S. Durazzo. London. Wien, Erzh. Albr.

Copie von Isr. v. Mekenen, Bartsch 181.
Desgl. von Wenzel v. Olmütz, Bartsch 48.

---

69) Diese Eigenthümlichkeit wird schon von gleichzeitigen Schriftstellern erwähnt. Von den Gesandten des Ladislaus, Königs von Hungarn, welche im Jahre 1457 bei Carl VII. um die Hand seiner Tochter Magdalena anhielten, berichtet die Chronique de Lorraine:

„Ils estoient noblement vestus, et avoient des tambourins „comme gros chandrons sur les chevaux; ils frappoient dessus „en se rejouissant tous, et au son des tambourins dansèrent „les chevaux.“

Gegenseitige Copie von Pellegrino de Cesena.
Br. 0. 8. H. 1. 6. Niello, vormals in der Samml. des Dr. Wellesley zu Oxford; fehlt Duchesne.

87. *Dieselbe Composition.*

Eine Wiederholung von der Gegenseite. Geritzt.
Br. 3. 11. H. 6. 3. — Paris.

88. *Jüngling und Mädchen auf einem Pferde reitend.*

Er trägt einen Kranz im Haar, sie ein Hütchen; in vollem Galopp geht es nach der Linken zu, auf offener Haide. Unten in der Mitte das Zeichen b⋉8.
Br. 5. 4.? H. 6. 0.? Bartsch 13. — Bologna. Dresden. Wien, Hofbibl.

89. *Jüngling und Mädchen beim Kartenspiel.*

Er rechts, sie links, spielen an einem Tische; die Rasenbank, auf der sie sitzen, ist mit Brettern eingefasst und hinten von einer niedrigen Mauer umgeben. Vorn steht ein Kühlfass mit Weinkanne und Becher. Runde Vorstellung, wo unten das Zeichen b⋉8 befindlich. Gestochen.
Im Quadr. 3. 6., die Vorstellung 3. 3. Diam. Fehlt Bartsch. — München.

90. *Ein musicirendes Paar.*

Gegenstück des Vorigen. Ein Jüngling zur Linken begleitet auf der Zither eine Dame, die, an einem runden Tische sitzend, das Hackbrett schlägt. Unten das Zeichen b⋉8.
Von gleicher Grösse und Form. Bartsch 19. — Oxford, Bodleiana.

91. *Jüngling und Mädchen am Springbrunnen.*

Sie sitzen im Grase und er, dessen Haar ein Kranz schmückt, hält sie umfangen. Ein Teller mit Kirschen steht auf dem Rande eines nahen Brunnens, über dessen abfliessendes Wasser ein Steg führt, neben dem ein Paar Holzschuhe liegt; man bemerkt noch zur Linken eine Laute und hinten einen niedrigen geflochtenen Zaun. Gestochen; eine Anfangsarbeit.
Rund, Diam. 3. 4. Bartsch X. 47. 17. — Paris. Wien, Hofbibl.

92. *Jüngling und Mädchen an einem Tische stehend.*

Gegenstück des Vorigen, von gleicher Form und Grösse. An einem runden Tische, wo ein Teller mit Kirschen auf einer Serviette steht, empfängt eine Dame von einem Herrn mit kurzem Mantel und Degen einen Becher Weines. Rechts steht ein Kühlfass mit einer Kanne; eine niedrige Mauer umgiebt den Platz. Unten das Zeichen b⋉8. Fein und spröde gestochen.
Heineken 15. Fehlt Bartsch. — Paris.

93. *Der Greis freiet um das Mädchen.*

Er befindet sich zur Rechten, einen Geldsack im Arme, auf den das Mädchen die Hand legt; Halbfiguren. Oben zwei leere Spruchbänder. Geritzt.
Br. 3. 5. H. 3. 8.? Klinkh. 57. — Amsterdam.
*Gegenseitige Copie von Isr. v. Mekenen. Bartsch 170.

94. *Die Alte freiet um den Jüngling.*

Gegenstück des Vorigen. Hier trägt sie, rechts stehend, den Geldsack, mit dem er sich in Berührung zu setzen sucht. Oben zwei leere Spruchbänder. Geritzt.

Br. 3. 7. H. 4. 7. Klinkh. 56. — Amsterdam.

Gegenseitige Copie von Isr. v. Mekenen. Bartsch 169.

95. *Ein bekränztes Brautpaar.*

Beide in fliegenden Haaren erscheinen hinter einer Brüstung; sie hält seinen linken Arm gefasst und in der Linken einen Blüthenzweig. Halbfiguren. Unten in der Mitte das Zeichen b x g. Gestochen.

Br. 5. 1. H. 5. 8. Heineken 19. Fehlt Bartsch. — Bologna.

96. *Der Freier um zwei Mädchen.*

Ein Jüngling auf einem dreibeinigen Schemel und zwei Mädchen auf einer Bank etwas hinter ihm; das zu seiner Linken umfasst ihn zärtlich und hält ihm einen Zettel vor Augen, der einer Eheverschreibung gleicht und ihn stutzig macht, während er dem andern Mädchen heimlich die Hand drückt. Vorzügliches Blatt. Geritzt.

Br. 3. 0.? H. 3. 5.? Klinkh. 47. — Amsterdam.

97. *Ein Mädchen reitet auf einem Greise.*

Auf des Alten Rücken sitzend, der auf allen Vieren kriecht, lenkt sie ihn mittelst eines Zügels und treibt ihn an mit der Peitsche in ihrer Linken; Anekdote, die von Aristoteles und Alexanders Geliebten erzählt wird. Hinter einer niedrigen Mauer erblickt man zwei Zuschauer. Von trefflicher Ausführung. Geritzt.

Rund 5. 10.? Bartsch X. 51. 26. Amsterdam. Koburg. Wien, Hofbibl.

98. *Marcolf und Polikana.*

Der Narr, durch eine Schelle am Aermel bezeichnet, hat in der Rechten einen Topf und in der andern einen Löffel, sein Weib einen Napf in der Linken und vor sich ein halbes Brod. Halbfiguren hinter einer Brüstung: an jeder Seite ein spitzbogenartig in Laubwerk ausgehender Stamm. In der Marge das Zeichen b x g. Vorzüglicher Stich.

Br. 5. 11. H. 6. 10., inbegriffen 0. 8. Marge. Heineken 3. Fehlt Bartsch. — Genua. Oxford. Wien, Hofbibl.

99. *Die Alte im Korbe.*

Sie sitzt in einem grossen Korbe, den ein zerlumpter Mann zur Linken mit Anstrengung an einem Seile fortschleppt, und treibt ihn an mit geballter Faust. Unten in der Mitte bezeichnet b x g. Gestochen.

Br. 5. 1. H. 3. 6. Heineken 5. Fehlt Bartsch. — Bologna. Dresden. Oxford.

100. *Die Alte im Schiebkarren.*

Sie trägt einen Strohhut auf dem Kopfe und eine Feldflasche nebst einem dürren Zweige in den Händen, und wird in einem dreirädrigen Karren von einem Manne nach der linken Seite bewegt. Unten in der Mitte das Zeichen bxg. Gestochen.

Br. 5. 10. H. 3. 8. Heineken 8. Fehlt Bartsch. — Dresden. Bologna. Oxford. Copie in Ottley, a collection of facsimiles etc.

101. *Der tanzende Narr und die Alte.*

Ein zerlumpter Alter mit Schellen am Kragen, an dessen Gürtel ein Korb mit einer Gans befestigt ist, zieht hüpfend ein altes Weib mit sich fort, die sich auf eine Krücke in der Rechten stützt. Ueber ihnen befinden sich zwei verschlungene leere Spruchbänder. Unten in der Mitte das Zeichen bxg. Mit ziemlicher Freiheit breit gestochen.

Br. 7. 10. H. 6. 7. Heineken 25. Fehlt Bartsch. — Bologna.

102. *Ein Narr die Zither schlagend und eine Alte.*

Ein Alter mit Schellenkappe und Zatteln am Gürtel, schlägt die Zither vor einer alten Frau, die in der Rechten einen Topf und in der andern einen Löffel trägt. Unten nach der Rechten zu das Zeichen bxg. Spröder Stich.

Br. 2. 2. H. 3. 1. Heineken 22. Fehlt Bartsch. — Bologna. Oxford. Wolffsegg, Fürstl. S.

103. *Ein Bauer und eine Alte mit einem Geldsacke.*

Sie reden mit einander, die Frau auf eine Krücke gestützt; er, der einen kurzen Säbel an der rechten Seite führt, betastet beiläufig einen Geldbeutel an ihrem Gürtel. Gestochen.

Br. 2. 2. H. 3. 1. Bryan, Dictionary, ed. Stanley. Nach diesem Schriftsteller unten rechts das Zeichen bxg.

104. *Der Trunkenbold und sein Weib.*

Er hat sie umhalset und bewegt sich mit ihr der rechten Seite zu. Gestochen, eine frühere Arbeit.

Br. 2. 5. H. 4. 3. Bartsch X. 50. 24. — Wien, Hofbibl.

105. *Der Eierbauer und die Entenfrau.*

Der Mann in sehr zerlumptem Aufzuge, mit Kopfbund, trägt ein Schwert, einen Korb Eier und auf dem Rücken einen Sack; die Frau einen Korb mit Enten auf dem Kopfe, beide nach der linken Seite gehend. Oben im Blatte zwei verschlungene leere Spruchbänder. Unten in der Mitte das Zeichen bxg. Gestochen; vorzügliches Blatt.

Br. 4. 4. H. 6. 11. Heineken 20. Fehlt Bartsch. — Bologna.

106. *Der Eierbauer und die Gänsefrau.*

Ein Bauer, einen Korb mit Eiern an einem Kolben auf der Schulter tragend, schreitet nach der Linken zu, gefolgt von einer

Frau mit einer lebenden Gans im Arme. Unten nach der Rechten das Zeichen b ∝ 8.

Br. 2. 2. H. 3. 1. Heinecken 21. Fehlt Bartsch. — Bologna.

Copie von Wenzel v. Olmütz. Bartsch 46.

107. *Dessen Wiederholung.*

Dieselbe Composition, von der Gegenseite. Geritzt.

Br. 2. 0. H. 2. 10. Klinkh. 50. — Amsterdam.

108. *Der Krüppel und die Brodfrau.*

Ein Bauer mit Stelzfuss, einen Kolben in der Rechten, einen Krug in der andern, humpelt sich mühsam fort der linken Seite zu, eine Alte mit einem grossen Korbe Semmeln auf dem Rücken folgt, gestützt auf ihn. Das Zeichen b ∝ 8 befindet sich unten in der Mitte des Blattes. Gestochen.

Br. 2. 10. H. 3. 2. Heineken 24. Fehlt Bartsch. — Bologna. München.

109. *Ein Bettelweib misshandelt ihren Mann.*

Auf dreibeinigem Schemel sitzend, schlägt sie mit einem Worken in der Rechten auf den Mann los, der in zerlumpter Kleidung links auf der Erde hockt und Garn weift. Gestochen.

Br. 2. 11. H. 3. 1. Heineken 26. Fehlt Bartsch. — Bologna.

110. *Dieselbe Composition.*

Obige Handlung von der Gegenseite dargestellt. Der Worken ist mit einem gothischen A bezeichnet. Oben im Blatte befinden sich zwei leere Spruchbänder. Gestochen und mit der Nadel beendigt. Zweifelhaft.

Quadr. 3. 5. Bartsch X. 48. 19. — Wien, Erh. Albr.

111. *Der Bogenschütze mit den Seinigen.*

Ein Mann mit spitzem Hute, einen Bogen in der Linken, einen Knaben an der andern Hand, von einer Frau mit einem Kinde auf dem Rücken gefolgt. Beide links gehend. Spröder Stich.

Br. 2. 2. H. 3. 2. Heineken 23 und nach ihm mit dem Zeichen b ∝ 8 versehen. Fehlt Bartsch. — Bologna.

112. *Dieselbe Composition.*

Wiederholung von der Gegenseite. Geritzt.

Br. 2. 3. H. 3. 0. Klinkh. 51. — Amsterdam.

113. *Ein Dudelsackpfeifer.*

Er sitzt, mit einer Mönchskutte bekleidet, auf einem Steine, den kahlen Kopf nach rechts gewandt. Geritzt.

Br. 1. 11.? H. 2. 11.? Klinkh. 52. — Amsterdam.

114. *Ein Wandersmann mit Kapuze.*

Der Mann ist von hinten gesehen, mit rechts gewandtem Kopfe, der nebst den Schultern von einer Kapuze bedeckt wird; er trägt einen Stab unterm rechten Arme und eine Feldflasche auf dem Rücken. Gestochen.

Br. 3. 4. H. 5. 9. — London. München.

115. *Zwei ringende Hirten.*

Sie versuchen ihre Kräfte an einander; der eine hat links Knittel und Mütze abgelegt, der andere rechts unter einer Felswand Mantel und Schäferstab. Geritzt.

Br. 2. 6.? H. 2. 10.? Klinkh. 1. — Amsterdam.
Ein vorzügliches Facsimile enthält Wilson's Catalog p. 85.

* 116. *Zwei Carricaturköpfe.*

Die grotesken Köpfe eines Greises und einer Alten. Mit dem Zeichen b ∝ 8.

Querformat. In Strutt's Dictionnary angeführt; etwa unsere No. 98.?

117. *Zwei Köpfe übereinander gestellt.*

Oben ein Kindskopf nach der Rechten gewandt, unten ein Mannskopf mit langem Haar nach der Gegenseite gerichtet.

Br. 1. 1.? H. 3. 1.? Klinkh. 55. — Amsterdam.

118. *Der Kopf eines Greises.*

Dieser Kopf, merkwürdig, weil er den stehenden Typus alter Mannsköpfe in des Meisters Gemälden zeigt, ist mit einem Barte versehen und nach der rechten Seite gewandt. Geritzt.

Br. 1. 8.? H. 2. 1.? Klinkh. 33. — Amsterdam.

119. *Ein ähnlicher Gegenstand.*

Ein alter Kopf mit gelocktem Haar und langem Barte, rechts sehend, dessen Stirn mit einem Tuche umwunden ist. Geritzt.

Br. 2. 7. H. 1. 10. Klinkh. 61. — Amsterdam.

120. *Der Mann mit der Blume.*

Halbfigur; Profil, links gewandt. Er trägt eine Kappe auf dem Kopfe, woran ein geflochtener Zopf mit Quaste hängt und riecht an einer Blume in seiner Rechten. Wahrscheinlich nach M. Schongauer's Zeichnung gestochen.

Br. 3. 7. H. 5. 4., mit abgestumpften Ecken. — Bologna.

121. *Bildniss eines bejahrten Greises.*

Brustbild ohne Bart, von vorn gesehen, in einer gewölbten Kammer hinter einer Brüstung dargestellt. Er trägt einen Bund auf dem Kopfe, dessen Zipfel auf die rechte Schulter herabfällt, und unter seinem weiten Gewande ein Wamms mit Knöpfen. Auf der Brüstung befindet sich das Zeichen W ⚕ B Gestochen.

Br. 3. 4. H. 5. 0. Duchesne, Voyage d'un Iconophile p. 87, der irrig das Bild einer alten Frau darin erkennt. — Hamburg.

122. *Bildniss einer Dame mit Kopfbund.*

Gegenstück des Vorigen. Brustbild, etwas links gerichtet, in gewölbter Kammer, hinter einer Brüstung sichtbar. Das Kleid ist mit Pelzwerk gefüttert; von der Kopfbedeckung fällt ein Zipfel auf die linke Schulter herab. Gestochen.

Br. 3. 2.? H. 4. 5.? — Berlin.

123. *Bildniss eines Mannes von Stande.*

Brustbild, etwas rechts gewandt, hinter einer Brüstung in gewölbter Kammer, wo rechts ein Fenster mit der Aussicht auf eine felsige Landschaft; der Kopf ist mit einem Bunde bekleidet, der Rockkragen von gewässertem Atlas. Von schöner Vollendung. Geritzt.

Br. 3. 5. H. 4. 8. — Basel, Museum. Ein minder bearbeiteter, mit der Feder retouchirter Probedruck, Paris.

124. *Bildniss einer reich geschmückten Dame.*

Gegenstück des Vorigen. Brustbild, etwas links gewendet, in gewölbter Kammer hinter einer Brüstung, wo links ein Fenster die Aussicht auf eine Landschaft mit einer Warte gewährt. Ihr Brokatkleid ist eng anschliessend, das Haar in Flechten zurückgebunden und mit einer Troddelhaube bedeckt, woran über der Stirn ein Kleinod mit einem Juwel befestigt ist. An der Brüstung ist das nebenstehende Zeichen von No. 121 angebracht. Gestochen. Vorzüglich schönes Blatt.

Br. 3. 4. H. 5. 0. Cat. Wilson, p. 105. — Hamburg.

125. *Ein Knabe mit einem Falken.*

Ein nacktes Knäblein im Grase stehend, rechts gewandt, trägt auf seiner mit einem Handschuh bekleideten rechten Faust einen Falken, dessen Kappe es in der Linken hält. Oben ein vielfach verschlungener leerer Spruchzettel. Gestochen.

Br. 1. 1. H. 2. 10. — Dresden.

126. *Ein Kindlein mit einem Apfel.*

Nackend im Grase sitzend, von vorn gesehen und auf dem rechten Knie und Arme ruhend, reicht es einen Apfel dar. Geritzt.

Br. 1. 8.? H. 1. 9. Klinkh. 59. — Amsterdam.

127. *Das Kind im Bade.*

Es sitzt in einer kleinen Wanne mit einem Löffel in der Hand; zu seiner Rechten steht ein Topf auf einem dreibeinigen Schemel, daneben liegt ein Apfel. Unten in der Mitte das Zeichen b∝S.

Br. 2. 6. H. 2. 10. Bartsch 15. — Wien, Hofbibl.

128. *Ein sitzendes Kind.*

Im Grase sitzend, unbekleidet, hält es mit beiden Händen den rechten Fuss. Unten in der Mitte das Zeichen b∝S. Gestochen.

Br. 2. 5. H. 2. 9. Bartsch 16. — Wien, Hofbibl.

129. *Ein Kind mit einem Napfe.*

Nackend auf einem Rasen sitzend, greift es mit beiden Händen nach einem rechts stehenden Breinapfe; vorn liegt ein Löffel. Unten in der Mitte das Zeichen b∝S. Gestochen. Im Rund.

Br. 2. 4. H. 2. 9. Diam. der Vorstellung 2. 4. Bartsch 18. — Wien, Hofbibl.

130. *Zwei nackte Kindlein im Grase.*

Das zur Rechten sitzende legt seine rechte Hand auf das rechte Knie, den Fuss mit der Linken haltend, das andere schlägt über nach vorn, wo in der Mitte ein Apfel liegt; darunter das Zeichen bxg. Gestochen. Dieses Blatt bildet mit 132, 133 und 134 eine Folge.

Br. 2. 9. H. 3. 2. Heineken 11. Fehlt Bartsch.

131. *Dessen Wiederholung.*

Dieselbe Composition von der Gegenseite. Geritzt.

Br. 2. 7. H. 1. 11.? Klinkh. 60. — Amsterdam.

132. *Aehnliche Vorstellung.*

Das zur Linken sitzende Kind ist rechts gewandt, den linken Fuss haltend, das zweite cülbütirt nach hinten und schaut durch die Beine. Unten in der Mitte das Zeichen bxg. Gestochen.

Br. 2. 9. H. 3. 2. Heineken 11. Fehlt Bartsch. — Dresden. München.

133. *Aehnliche Vorstellung.*

Das Kind zur Rechten, von hinten gesehen, kniet und sieht sich nach dem andern um, das auf dem Rücken liegt. Unten in der Mitte das Zeichen bxg. Gestochen.

Br. 2. 9. H. 3. 2. Heinecken 11. Fehlt Bartsch. — Dresden.

134. *Aehnliche Vorstellung.*

Zwei Kinder mit einander ringend, von denen das vordere auf dem linken Knie und der rechten Hand ruht, die andere emporhaltend. Unten in der Mitte das Zeichen bxg.

Br. 2. 9. H. 3. 2. Heineken 11. Fehlt Bartsch. — Dresden.

135. *Dessen Wiederholung.*

Dieselbe Composition von der Gegenseite dargestellt. Geritzt.

Br. 2. 4.? H. 2. 8.? Klinkh. 58. — Amsterdam.

136. *Eine Spielkarte mit Figuren von Kindern.*

Eilf vorstehenden Blättern entlehnte Kinderfiguren sind hier zu der Zahlkarte Zehn vereinigt, wobei eine Gruppe von zweien für ein Auge gerechnet worden. Nachlässiger Stich. Zweifelhaft.

Br. 3. 9. H. 5. 6. Bartsch X. 100. 6. — Wien, Erzh. Albr.

137. *Ein Hund.*

Ein sitzender Bullenbeisser, der mit dem linken Hinterbein sein Ohr kratzt. Frei und kräftig ausgeführt. Geritzt.

Br. 4. 2.? H. 4. 1.? Klinkh. 72. — Amsterdam.

138. *Ein leeres Wappenschild von einem Bauern gehalten.*

Der Mann ist sitzend dargestellt und hält den Schild mit der Linken. Im Rund. Geritzt.

Diam. 2. 11. Klinkh. 68. — Amsterdam.

139. *Ein dergleichen von einer Bauerfrau gehalten.*

Gegenstück des Vorigen. Sie ist links gewandt, mit Spinnen beschäftigt und der Schild ruht in ihrem Schoosse. Im Rund. Geritzt.

Diam. 2. 1 t. Klinkb. 67. — Amsterdam.

140. *Ein leeres Wappenschild von einem Bauern gehalten.*

Er sitzt mit dem Schilde zwischen den Beinen, rechts gewandt, seine Brust kratzend, in der Rechten eine Knoblauchzwiebel. Unten in der Mitte das Zeichen b ∝ S. Im Rund. Gestochen.

Quadr. 3. 4. Heineken 8. Bartsch 17. — Bologna. Dresden. Frankfurt. Genua. Paris. Wien, Hofbibl.

141. *Ein dergleichen von einem Bauerweibe gehalten.*

Gegenstück des vorigen. Sie ist in sitzender Stellung, links gewandt und kratzt sich am linken Beine. Unten das Zeichen b ∝ S. Im Rund. Gestochen.

Quadr. 3. 4. Heineken 10. Fehlt Bartsch. — Bologna. Frankfurt.

142. *Ein dergleichen von einem Manne mit spitzem Hute gehalten.*

Er sitzt, der Rechten zugewandt, in einen Mantel gehüllt; vorn liegt ein Streithammer. Unten in der Mitte das Zeichen b ∝ S. Gestochen.

Br. 2. 11.? H. 4. 0. Bartsch 14. — Hamburg. Wien, Erzh. Albr. und Hofbibl.

143. *Dessen Wiederholung.*

Dieselbe Vorstellung von der Gegenseite, mit veränderter Form des Schildes. Geritzt.

Br. 2. 11.? H. 3. 5.? Bartsch X. 46. 16. — Amsterdam. Berlin. Wien, Hofbibl.

144. *Ein leeres Wappenschild von einer alten Frau gehalten.*

Sie ist nach der Rechten gewandt und haspelt Garn. Der Helm über dem Schilde trägt als Cimier einen Adler mit ausgebreiteten Flügeln. Geritzt.

Br. 2. 10. H. 4. 8. Klinkb. 69. — Amsterdam.

145. *Ein dergleichen von einem jungen Weibe gehalten.*

Sie ist links gewandt, mit einem Kopfbunde bedeckt und hält zwei Kinder in den Armen. Unten in der Mitte das Zeichen b ∝ S. Sehr geistreich gestochen.

Br. 2. 11. H. 3. 7. zufolge Heineken 6. Fehlt Bartsch. — Bologna. Dresden. Genua. Paris.

146. *Das Wappen mit der Sichel.*

Es wird von einer Bauerfrau gehalten, die zur Rechten steht und den Kopf mit einem leeren Wäschkorbe bedeckt hat. Sehr geistreich und meisterlich ausgeführt. Im Rund. Geritzt.

Quadr. 3. 4. Klinkh. 65. — Amsterdam.

147. *Wappen mit zwei Kämpfern.*

Das Schild ist getheilt und enthält in jedem Felde einen kampfbereiten Mann; als Helmzier dient ein auf dem Kopfe stehender Bauer. Am Fusse erscheint zu jeder Seite ein Bauer in überschlagender Stellung. Oben gothisches Laubwerk. Geritzt.

Br. 3. 2. H. 5. 0. Klinkh. 70. — Amsterdam.

148. *Wappen mit einem auf dem Kopfe stehenden Bauern.*

Als Helmzier erscheint ein niederhockender Mann mit einem Rocken in der Linken, dessen Rücken eine spinnende Alte besteigt. Geritzt.

Br. 3. 2. H. 5. 2. Klinkh. 71. — Amsterdam. Koburg. London.

Gegenseitige Copie von Isr. v. Mekenen. Bartsch 194.

Copie eines Ungenannten mit der Ueberschrift: Amor vincit omnia. Mittelmässiger Stich, um 1550.

Br. 3. 4. H. 5. 0.

149. *Wappen mit der Chiffre A. N.*

Eine junge Dame in schwäbischer Nationaltracht hält in der Linken einen Schild auf dem Schoosse, bezeichnet A. N., und einen Helm mit gezattelter Decke, dessen Schmuck eine Eule ist. Ueber ihr ein verschlungener leerer Spruchzettel. Sehr schönes Blatt. Geritzt.

Br. 3. 11. H. 4. 7. Klinkh. 64. — Amsterdam. Dresden. London.

150. *Wappen mit drei Rüben.*

Es ist mit einem Helm gekrönt, der mit einem Bunde Rüben geziert ist. Als Schildhalterin steht zur Rechten eine junge Dame, nach der Mode gekleidet. Sehr schön und von Rembrandt'scher Wirkung. Geritzt.

Br. 2. 11. H. 3. 6. — Berlin. Dresden.

151. *Wappen der Frankfurter Patrizierfamilie Knoblauch.*

Ein Schild mit drei Knoblauchzwiebeln, dessen Helm ein gleiches Cimier trägt, wird von einem Cavalier mit der Linken gehalten, der ein Hündchen an sich lockt. Geritzt.

Br. 2. 11.? H. 3. 6.? Klinkh. 33. — Amsterdam.

152. *Wappen der Frankfurter Patrizierfamilien Rohrbach und Holzhausen.*

Zwei Wappenschilde, nebeneinanderstehend; das erstgenannte, worin zwei Mannsarme zwei Glieder einer schweren Kette emporhalten, die als Helmzier sich wiederholen, wird von einem Cavalier, das andere, mit drei Rosen, von einer gegenüberstehenden Dame unterstützt. Unten in der Mitte das Zeichen b ∝ 8. Gestochen.

Br. 3. 5. H. 3. 6. Fehlt Bartsch. — Bologna. — Neuere Abdrücke sind nicht selten, indem die Platte erst vor Kurzem im Holzhausen'schen Archiv aufgefunden worden ist.

153. *Eine Laubverzierung.*

Blattschnörkel, von der unteren linken Ecke ausgehend. Gestochen.

Br. 3. 2. H. 4. 4. Fehlt Bartsch. — Amsterdam.

154. *Eine Laubverzierung mit Ranken.*

Der Schnörkel geht von der unteren linken Ecke aus, nach unten in dünne Ranken verlaufend. Unten in der Mitte das Zeichen b∝S. Gestochen.

Br. 2. 11. H. 4. 4. Fehlt Bartsch. — London.

155. *Desgleichen, mit einem Vogel im Neste.*

Die Blattverzierung geht von der untern rechten Ecke aus, man bemerkt darin unten zur Linken einen Vogel, sein Junges ätzend. Unten in der Mitte das Zeichen [Monogramm]. Derb gestochen. Zweifelhaft.

Br. 3. 7. H. 4. 7. — München.

156. *Desgleichen, mit zwei Vögeln.*

In drei Zweigen von der unteren linken Ecke ausgehend. Unten in der Mitte das Zeichen b∝S. Gestochen.

Br. 3. 6. H. 4. 6. Bryan l. c. — Hamburg.

157. *Desgleichen, mit drei Vögeln.*

Ein Distelzweig von der unteren linken Ecke ausgehend; mit drei Vögeln, von denen oben zwei nach Blüthen picken. Gestochen.

Br. 5. 11. H. 4. 3. — Amsterdam.
Dessen verkleinerte Copie. Br. 5. 3. H. 3. 9. — Ebendaselbst.

158. *Desgleichen, mit einem wilden Manne.*

Der Schnörkel geht von der untern rechten Ecke aus; ein Wilder, mit einer Ente in der Hand, klimmt in demselben empor. Unten in der Mitte das Zeichen b∝S. Kräftig und schön gestochen.

Br. 3. 5. H. 4. 5. Heineken 17. Fehlt Bartsch. — Berlin. Oxford. Paris.

Nachstehende Blätter, von verschiedenen Urhebern, sind nicht zum Werke des Meisters zu zählen. [70]

1. Der Leichnam des Erlösers, in den Armen des Vaters, wird von einem Engel beweint. In einer Laubumfassung. Rund,

---

[70] Es ist nicht zu übersehen, dass alle hier angeführten Blätter in Grabstichelarbeiten bestehen, also schon dadurch sich wesentlich von denen der Amsterdamer Folge, auf welche sie bezogen werden, unterscheiden, die ohne Ausnahme mit der Nadel ausgeführt sind.

Diam. 3. 4. Klinkh. 37. Amsterdam. — Ein gestochenes Blatt von mässigem Kunstwerthe.

2. St. Eligius, der Goldschmidt, arbeitet mit zwei Gehülfen an einem Abendmahlskelche; links gewahrt man eine Esse, ferner zwei Hunde u. a. m. Br. 6. 11. H. 4. 3. Klinkh. 42. Amsterdam.

Aus der Schule des Meisters von 1466. Gestochen und in sehr dichten Schraffirungen beendigt.

3. Die drei Könige auf dem Wege nach Bethlehem. Stich. 4°. Passavant 4. Amsterdam.

Ist Fragment eines Blattes vom Meister mit dem Zeichen A. G., angeblich Glockenton. Bartsch 1. Rechte Hälfte.

4. Eine Dame, der ihre Zofe ein Schoosshündchen nachträgt, schreitet auf beblümter Wiese nach der Linken zu. Stich. Br. 3. 11. H. 4. 8. Pass. 6. Dresden.

Gestochenes Blatt, unrein gedruckt, welcher Umstand demselben den Anschein eines geritzten ertheilt.

5. St. Simon. Der Apostel, rechts gewandt, ist gestützt auf eine Säge und hält ein Buch in der Linken. Gestochen. Unregelmässige Platte. Br. 3. 1.? H. 5. 4.? Pass. 13. Dresden. Gegenstück dazu bildet:

6. St. Thomas, links gewandt, eine Lanze in der Linken; seine Füsse sind mit Sandalen bekleidet. Wie oben. Br. 3. 1.? H. 5. 9.? Pass. 14. Ebendas.

Diese beiden Blätter, in einer struppigen Manier ausgeführt, scheinen, obwohl von minderem Kunstwerth, vom Urheber des Johannes in der Wüste (Bartsch X. 23. 41) herzurühren.

7. Ein Cavalier sitzt zur Linken, gegenüber einer Dame, die einen Papagei auf der Hand trägt; zwischen beiden erscheint ein Narr, den Dudelsack blasend. Oben im Blatte drei verschlungene Spruchzettel. Stich. Br. 4. 4. H. 2. 10. Pass. 34. München. Gegenstück desselben:

8. Ein Cavalier umarmt eine Dame, sie rechts, er links stehend, zu beiden Seiten sind Felsen bemerklich. Oben zwei ähnliche Spruchzettel. Br. 3. 2.? H. 2. 11. Pass. 43.

Zwei sehr schön ausgeführte Blätter des Meisters von 1466.

9. Eine Dame mit Schleier und Schleppkleid hält einem zur Rechten stehenden Cavalier mit reichgelocktem Haar den Finger dar, von ihm den Ring zu empfangen. Stich. Br. 3. 2.? H. 5. 2.? Pass. 42. Dresden.

Ist eine geringe, unbeholfene Arbeit.

10. Ein fast unbekleidetes Weib lüftet das Kleid eines Narren auf unanständige Weise. Stich. Br. 1. 11. H. 2. 8. Pass. 44. München. Gegenstück desselben:

11. Ein Narr hebt das Gewand eines Frauenzimmers unziemlich empor. Pass. 45. Ebendaselbst.
In sauberen Kreuzschraffirungen ausgeführt.

12. Halbfigur eines Bischofs, mit dem Modell einer Kirche auf der Rechten, in der Linken eine Axt; vermuthlich St. Wolfgang. Stich. Rund, Diam. 1. 2. v. Bartsch, Kupferstichs. d. k. k. Hofbibl. Wien. 1136.

II. Holzschnitte.

a. Fliegende Blätter.

1. *Der englische Gruss.*

Maria verweilt links an einem Betpulte, ein Buch in der Hand, rechts erscheint der Engel, ein Zepter in der Rechten, um den ein Zettel geschlungen ist, bezeichnet: Ave gracia plena. Br. 4. 3. H. 4. 10. Unten gedruckter Text: von der empfachung ꝛc. Paris, Cab. Imp.

2. *Das Schweisstuch.*

Unter der Vorstellung ist das mit zwei gekreuzten Schlüsseln gekrönte Wappen von Würtemberg auf einem Rasen angebracht. Treffliches Blatt. Br. 4. 3. H. 7. 1. Paris.

3. *Das Christkind.*

Es ruht auf einem Kissen, den linken Zeigefinger an den Lippen, in der Rechten einen Zettel mit der Inschrift: ein gut ior. Br. 1. 10. H. 2. 10. Colmar, Bibl.

4. *Aehnliche Vorstellung.*

Wie oben auf einem Kissen ruhend, unter einem Bogen, in segnender Haltung, mit einem Buche im Schoosse. Links ein Zettel mit Inschrift: Ein gut selig iar. Br. 3. 1. H. 6. 4. Paris.

5. *Sta. Catharina.*

Die Heilige, etwas links gewandt stehend, hält in der Linken ein Schwert, in der andern ein Rad; hinter ihr ein befranzter Teppich, an einer Querstange hängend. Zu Seiten des Kopfes ein Zettel, bezeichnet: kathe rina. Br. 6. 5. H. 9. 1. Paris.

b. Mit Holzschnitten illustrirte Drucke.[71])

Ohne Jahreszahl.

1. Die kunst Ciromantia — iorg schapff zu augspurg. fol. Mit verzierten Umschlägen und eingedruckten Stöcken von rohem Schnitt. Ebert 9509, und nach demselben nicht vor 1472. München und Wolffenbüttel, Bibl.

S. ein Facsimile bei Dibdin, Decameron I. 144. 45.

2. Die sogenannte fünfte deutsche Bibel. Hie höbet an die Epistel rc. Augspurg. (G. Zeiner, circa 1473—75. Gr. fol.

Mit 73 grossen, historisch verzierten, Initialen u. a., vorzüglich ausgeführt. Ebert 2166. Hamburg, Stadtbibl.

S. ein Facsimile bei R. Weigel in Naumann's Archiv, Jahrg. 2. p. 194.

3. Vita Esopi fabulatoris clarissimi de graeco latina p. Rimicium facta rc. Ulm. J. Zeiner. fol.

Mit vielen eingedruckten trefflichen Stöcken, nebst mittelmässigen von anderer Hand. Göttingen, Bibl.

S. Facsimile bei Dibdin, Bibl. Spenceriana I. 239.

1471.

4. Hie hebt sich an der heiligē leben In dem winter teil u. s. w. Augspurg. G. zeiner. 1471. fol. Enthält 131 eingedruckte Stöcke. Dresden, Bibl.

1472.

5. Hie hebt sich an das summer teil der heyligen Leben u. s. w. Wie vorstehend. 1472. fol. Mit einer schönen Blattverzierung des Titels und 127 eingedruckten Stöcken. Ebendaselbst.

6. In nomine domini Amen. Hie hebt sich an der prologs das ist die vorred deß buchs genant Summa Johaīs. Augspurg. J. Bämler. 1472. fol.

Madonna auf einem mit Fialen verzierten Throne. Umschrift: O Maria du Gottestempel — Amen. Br. 4. 0. H. 6. 11. Treffliches Blatt. Auch zum Buch: Ein Regiment der jungen Kinder, in derselben Officin 1474 erschienen, verwandt. Aremberg, Bibl. Brüssel.

---

71) Die Seltenheit der Incunabeln dieser Klasse sowohl, als die Schwierigkeiten sie in Bibliotheken aufzusuchen, wo sie oftmals nach Fächern vertheilt stehn und der Zutritt zu den Catalogen dem Publicum nicht gestattet ist, sind für derartige Forschungen sehr erschwerende Hemmnisse, welche die Mängel dieses Verzeichnisses, das auf Vollständigkeit keine Ansprüche macht, entschuldigen mögen.

7. Hie hebt sich an das Buch, das man nent dz guldin spil ꝛc. (Augspurg.) G. Zeiner. 1472. fol. Mit eingedruckten, flüchtig ausgeführten Stöcken. Panzer, Annalen 13. Berlin, Museum.

1473.

8. In dem namen des herrn amen. Hie vahet sich an ein plenari nach ordnung der heyligen cristenlichen kirchen. ꝛc. 1473. fol. Ohne Angabe des Druckers und Orts, aber wahrscheinlich von J. Bämler in Augsburg gedruckt.

Titelstock: Christus, in segnender Haltung vor einem an einer Querstange aufgehangenen Teppiche stehend. Umschrift: Diese bildung ist gemacht nach der menscheit Ihesu cristi ꝛc. Br. 6. 4. H. 10. 0. Sehr meisterlich geschnitten. Nebst vielen eingedruckten Stöcken. Hamburg, Samml. d. Autors.

Die Ausgabe von 1474 entbehrt des Titelstocks.

9. Hie vahet an das buch das der heylig vatt' vnd bapst säctus Gregorius selbs gemacht hat — Liber dialogorum. 1473. fol. Ohne Angabe des Druckers noch Orts.

Titelstock: Zwei Geistliche einander gegenüber sitzend in gewölbter Halle. Auf Zetteln links: sanct' Gregorius, rechts: petr' dyacon'. Br. 4. 5. H. 7. 2. Hamburg, Stadtbibl.

10. Hienach volget ein gar schöne Cronick vñ hystori Auß den geschichten der Romern ꝛc. Augspurg. J. Bämler. 1473. fol.

Titelstock: Eine Königin auf dem Siechbette, der Gemahl ihr zusprechend in Gegenwart zweier Höflinge etc. Br. 5. 6. H. 7. 9. Geistreiches Blatt. Dresden.

11. Hie hebt sich an das Buch Belial genant ꝛc. Augspurg. J. Bämler. 1473. fol. Mit 38 eingedruckten Stöcken. Ebendaselbst.

1474.

12. Hie vahet an fälichlichen das Buch genandt der spiegel menschlichen Lebens. Augspurg. J. Bämler. 1474. fol. Mit eingedruckten Stöcken. Aremberg.

13. Hienach volget ein schöne materi v̄ den Sieben todsünden ꝛc. Augspurg. J. Bämler. 1474. fol. Mit eingedruckten Stöcken.

Titelstock: Christus auferstehend. fol. Bibl. Corsini, Rom.

1482.

14. CLAUDII PTOLOMEI VIRI ALEXANDRINI COSMOGRAPHIE etc. VLME PER L. HOL. Gr. fol. Initial N. Der Herausgeber überreicht knieend sein Werk dem Pabste. 3. 3. Quadr. Hamburg, Stadtbibl.

15. Hienach volget das buch der natur ꝛc. Von dem Ratenkraut. Augspurg. A. Sorg. 1482. fol.

Titelstock: Halbfigur des h. Ulrich mit Bischofsstab und Fisch. fol. Trefflicher Schnitt. Mezger, Augsb. Druckdenkm. 18. Augsburg, Stadtbibl.

1484.

16. Hier endet sich das Buch der Weisheit, oder der alten weisen von anbeginn der welt u. s. w. Vlm. L. Holl. 1484. fol. Mit 126 eingedruckten Stöcken, von denen aber nur die historischen Inhalts Z. zuzuschreiben. Stuttgart, Bibl.

1488.

17. Serenissimorū hungarie regū chronica rc. August. E. Ratdolt. 1488. fol.

Titelstock: St. Ladislaus befreiet eine geraubte Prinzess. Bezeichnet. Hystorie sancti Ladislai. Nebst einer Anzahl eingedruckter Stöcke von mehr oder minder fleissiger Ausführung. Siehe Facsimiles bei Dibdin, Bibl. Spenceriana IV. 480 u. flg. Göttingen.

1489.

18. Missale Pataviense. Augspurg. E. Ratdolt. 1489. fol. Drei Heilige nebeneinander stehend: Valentinus, Stephanus und Maximilianus, wie darunter gedruckt. Unten zwei Wappen von einer Mitra gekrönt, oben Geäste und Laubwerk. Br. 6. 2. II. 9. 8.

Christus am Kreuze, von Maria und Johannes betrauert. Br. 6. 0. II. 9. 4. Vorzügliche Stöcke in Farbendruck. Hannover, Samml. des Senator Culemann.

1490.

19. Cento Novelle. Das sind die hundert neuen fabeln rc. Augspurg. A. Sorg. 1490. fol.

Titelstock: Eine Gesellschaft beiderlei Geschlechts in einer Halle versammelt. Oben Geäste und Laubwerk. fol. Ebert 2553. Augsburg.

Hamburg, August 1860. **E. Harzen.**

Raphael's Disputa.

Durch Joseph Keller's 8 Quadratfuss grossen Kupferstich wird das Wandgemälde mit dem vermeintlichen Sakramentstreit der Betrachtung bedeutend näher gerückt, durch das meisterhafte Blatt, das nach fünfzehnjähriger Arbeit in seiner klaren Auffassung und frischen Vortragsweise nichts von der Mühe empfinden lässt, wird an den Beschauer nachdrücklich die Aufgabe gestellt, den tiefsinnigen Inhalt in neue Erwägung zu ziehen.

Zahlreiche Erläuterungen — die von Schnaase im deutschen Kunstblatt [1]) — und zwei besondere Schriftchen sind bereits erschienen, nämlich:

Raffaels Disputa von J. W. J. Braun. Düsseldorf 1859.

Rafaels Disputa. Von Anton Springer. Bonn 1860.

Das erste befand sich in den Händen vieler Kunstfreunde früher als der Kupferstich, dessen Empfang den Mitgliedern des Kunstvereins für die Rheinlande und Westphalen seit lange verheissen war. Der Verfasser erklärt die Disputa als die sichtbare Erscheinung der Eucharistie und hat sich ein Verdienst erworben durch Vorführung all derjenigen Geistlichen und Laien, die der Lehre vom Abendmahl ihr bestes Wissen widmeten, oder die als Glaubenshelden in näherer Beziehung zu Rom stehend ihre religiöse Ueberzeugung mit dem Tode besiegelten. Mit scharfsinniger Unterscheidung werden sie in der feierlichen Versammlung nachgewiesen und das gangbare Namenverzeichniss wird vielfach verändert und noch mehr erweitert.

In den beiden Männern, die einander gegenüber sich nächst dem Altar zeigen und von denen der eine die nackte Rechte erhebt, der andere im Bischofsgewande mit beiden Armen zu der Hostie zeigt, erkennt Braun zwei Märtyrer, die auf kaiserlichen Befehl in Rom getödtet wurden. Der langbärtige zur Seite des h. Ambrosius ist Justin, der, wenn er auch den Philosophenmantel beibehielt, ohne die Gefahr zu scheuen dem Christenthum das Wort redete. „Von den alten Schriftstellern, welche Zeugniss für die Lehre von der Eucharistie gegeben, steht das glänzende Zeugniss dieses Philosophen an der zweiten Stelle.“ Der Bischof ist der h. Ignatius, der zur Verantwortung nach Rom gefordert unter den Huldigungen der Christen in der Reise einen Triumphzug hielt bis zu dem Colosseum, wo er von Löwen zerrissen wurde. „Auf Ignatius und Justinus ruhen noch die letzten Strahlen

1) Jahrgang 1856, S. 286.

des apostolischen Zeitalters, das lebendige Wort wirkte unter ihnen noch lebendig fort."

Um Vasari's Angabe soviel als möglich aufrecht zu erhalten, der, sowie den h. Dominicus und Franciscus, auch Scotus und Nicolaus von Liva gesehen haben will, bezeichnet Braun zwei Figuren als die beiden letztgenannten. Er erklärt die schöne Gestalt, einem alten Philosophen vergleichbar, die in rückgewandter Stellung theilweise die Figur des Papstes Gregor deckt, für Scotus Erigena (er und nicht der bekanntere Duns Scotus soll von Vasari gemeint sein), der ein Vorläufer der Scholastik durch seine Ansichten von der Eucharistie Anstoss gab. Eines der beiden ihm zu Füssen liegenden Bücher handelt über die Gegenwart Christi im Abendmahl.

Im Vorgrunde der schöne Jüngling, der die verlässt, denen der todte Buchstabe mehr gilt als der lebendige Glaube, ist Picus von Mirandola. Der Fürst, schön wie Apoll, hochbegabt mit Geist, wandte sich von der Kabbalistik zu der Kirchenlehre.

Wenn diese Bestimmungen sich zur Annahme empfehlen, so sind andere bisweilen von der Art, dass man sieht, es genügte dem Verfasser, seinen Scharfsinn zur Schau zu tragen, ohne überzeugen zu wollen; seinen Witz spielen zu lassen, wo ausreichende Gründe fehlen. Nicht allein dass drei Jünglinge neben einander, die durch nichts anderes als gläubige, innige, lebendige Hingabe hervorstechen, die drei grossen Nationen Franken, Engländer und Deutsche darstellen sollen, denn sie sind nicht weit vom Papste Gregor, der Missionäre nach England sendete, so erkennt er in zwei wenig sagenden Figuren die Kirche der Zukunft. Diese stehen rechts und links im Vorgrunde und beugen sich vor, um Erkenntniss zu schöpfen, mit gleicher Kopfbedeckung, worauf besonders aufmerksam gemacht wird. Ist die Hülle etwa auf das Verhüllte der Zukunft zu deuten? „Wenn auch die Binde ihnen von den Augen gefallen, so ist sie vom Haupte noch nicht genommen." Vier Figuren, die eine ganz in der Ferne stehende Gruppe bilden, werden als Dogmatiker aus dem Benediktiner-Orden aufgeführt, obgleich ihre Gewänder weiss sind. Die Italiener nennen die Benediktiner monaci neri; das streite nicht, wie man liest, gegen die Deutung, gingen doch die Benediktinerinnen, wie die Columbaner, weiss einher, und im neunten Jahrhundert, in dem Ratramnus, Amalarius lebten, nahm man es nicht so genau. [2])

---

2) Auf einem beigefügten Umriss sind die Figuren durch Zahlen mit geringer Ausnahme als bestimmte Persönlichkeiten bezeichnet. Auf jeder Abbildung der Dispula wird man sich leicht in der Reihenfolge zurecht finden, wenn man, rechts und links vom Beschauer, zählt

unten die Figuren rechts vom Altar 1. ab:

2. Justin, 3. Ephraim, der Syrer, 4. Ambrosius, 5. Augustinus, 6. Thomas von Aquino, 7. der Schreiber, 8. Anaclet oder Georg VII., 9. Bonaventura, 10. unge-

Was gewinnen wir durch eine solche vollständige Auslegung? Besser frommt es zu wissen, dass selbst Fernstehendes so trefflich ausgeführt ist, dass ein älterer Maler (er hiess Oesterreich) sich veranlasst fand, die Köpfe der Gruppe in einer schönen Radirung herauszugeben. — Dadurch, dass im Bilde links Juden, rechts Heiden gesehen werden, die sich zum Christenthum bekehrt haben, erklärt sich, wie der Verfasser lehrt, an den Ecken die verschiedene Form der Brustlehnen, die eine ist durchbrochen, die andere massiv, dort ist es eine Abgrenzung nicht in allen Punkten, hier eine volle Trennung. Ist die Verschiedenheit nicht eher darauf zurückzuführen, dass der erfindende Geist überall Abwechslung liebt, wo Wiederholung nicht nothwendig. Eher lässt man sich eine Beziehung anderer Art gefallen, die ein italienischer Schriftsteller angiebt, die massive sei von Raphael in Uebereinstimmung mit der darunter befindlichen Thüre also geformt. Die Thüre schneidet nämlich an dieser Stelle in das Wandgemälde ein und steht hier, wie gegenüber in der Schule von Athen unter dem Säulenstuhl, auf dem der lesende, mit Epheu gekränzte Philosoph das Buch hält.[3])

Springer hielt sich für berufen, derartigen Deuteleien entgegenzutreten, damit durch ein Unterbreiten theologischen Wissens

nannt, 11. Innocenz III., 12. ungenannt, 13. Dante, 14. Gemisthus Pletho, 15. ungenannt, 16. Savonarola, 17. ungenannt, 18. Kirche der Zukunft, 19—21. ungenannt;

links vom Altar:

22. ungenannt, 23. Ignatius, 24. Hieronymus, 25. Gregor, 26. Scotus Erigena, 27. 29. Petrus Lombardus neben Anselm, 28. 30. 31. Gruppe von drei Jünglingen: Franke, Engländer, Deutscher, 32—35. Gruppe von vier Figuren: Haymo, Amalarius, Ratramnus, Paschasius Radbertus, 36. Picus von Mirandola, 37. Bessarion, 38. ungenannt, 39. 41. 42. Gruppe von drei Figuren: Reuchlin, Marsilius Ficinus, Nicolaus de Lira (der letzte: Kirche der Zukunft), 40. 43. zwei theilweis verdeckte Köpfe, ungenannt, 44. Fra Angelico da Fiesole.

Oben die Figuren im Halbkreise (durch die h. Dreieinigkeit mit der Madonna und dem Täufer Johannes mitten getrennt)

links bis zur Madonna:

45. Petrus, 46. Adam, 47. Johannes der Evangelist, 48. David, 49. Stephan, 50. Lecca;

rechts vom Täufer Johannes ab:

51. ungenannt, 52. Lorenz, 53. Moses, 54. Jakobus, 55. Abraham, 56. Paulus.

Auf dem Gemälde sind oder waren die vier Kirchenväter, sowie Thomas, Anaclet und Bonaventura durch die Namen im Heiligenschein beglaubigt. Die anderen Figuren werden von andern Schriftstellern in folgender Weise verschieden genannt:

2. ist nach Bellori (einem Schriftsteller, den Braun nicht benutzen konnte) Petrus Lombardus, nach Springer: Boethius. 3. nach Bellori: Scotus. 18. nach Schnaase: ein Araber. 23. nach Passavant: Bernhard, sonst Chrysostomus. 36. Fürst von Urbino, Raphael. 41. nach Bellori: Bramante. 50. nach Springer: Jeremias. 51. nach Bellori: Georg, sonst Michael, nach Springer: Judas Maccabäus.

3) Die kanzelähnliche Brüstung zeigt eine glatte Marmorfläche und kein antikes Relief, wie ein Erklärer der Disputa angiebt.

nicht das selbstständige Auftreten des Erfinders, durcb eine Ueberbürdung von Gelehrsamkeit nicht der freie Flügelschlag des Genius behindert werde. Aber sich selbst vergessend vermehrt er das Namenverzeichniss durch neue Grössen, er tauft neu und tauft um und nicht mit Glück. Innocenz III., der in keinem Fall in der Disputa vermisst werden kann, wird Urban IV., als Stifter des Frohnleichnam-Festes; die beiden Figuren, die oben neben den beiden Diakonen sich hinter Wolken verbergen, werden hervorgezogen als der Prophet Jeremias und Judas Maccabäus;[4]) sie sollen, obgleich sie durch die unter dem Regenbogen Thronenden getrennt werden und nach verschiedenen Seiten sehen, in Verbindung stehn, indem Maccabäus das Gesicht hatte, wie ihm Jeremias erschien und ihm ein heiliges Schwert übergab. Braun sieht in dem Alten den Ingenieur Lecca, der darum, dass er für Kirchen Festtags-Gerüste anfertigte und in seinem Beruf den Tod fand, schwerlich einen Ehrenplatz neben Heiligen beanspruchen konnte. Der Erklärer wird von Springer in scheinbar schlagender Weise abgefertigt durch die „thatsächliche Bemerkung", es könne das Bildniss bei Vasari keinen Anhaltspunkt gewähren, da hier Luca della Robbia für Lecca gesetzt sei. Dies ist dahin zu berichtigen, dass eben so gut Lecca mit Luca della Robbia als umgekehrt verwechselt sein kann.

Springer hält die Figuren, die den Vorgrund einnehmen und sich neben den beiden Brustlehnen befinden, für Charaktere, die nicht auf bestimmte Namen zu bringen seien. Aber unwiderstehlich drängt sich uns der Wunsch auf, in ihnen historische Persönlichkeiten aufzufinden, denn lebenswahr tritt jede in den Bereich der Wirklichkeit, noch mehr als der Sprechende hinter dem Altar, für den der Name Boethius in Vorschlag gebracht wird.

Jedoch wichtiger ist es, dass die entwickelten Ansichten, die das Ganze angehn, nicht als haltbar zu erachten sind.

Anstatt der Annahme, Raphael habe auf historischem Hintergrunde eine ideale Charakterschilderung entworfen, wäre es passender zu sagen, er habe auf idealen Grund historische Bildungen getragen. Im Parnass sehen wir das innere Feuer, das in den Dichtern glüht und wirkt, in der Schule von Athen wird uns in dem Eifer der aufgereihten Philosophen eine Geisteswerkstatt auf-

---

4) Man hat in ihm sonst den h. Georg gesehn, da sein Helm mit einem Lindwurm geziert ist. Noch mehr als die Bezeichnung sollte ein später anzugebender Grund für seinen Namen sprechen. Allein er trägt keinen Heiligenschein und im Halbkreise wechseln regelmässig mit Heiligen Männer des Alten Testaments. Eben so unrecht ist es daher, in der geharnischten Figur den h. Michael zu erkennen, wenn gleich in dem Messgebet, auf das der Maler Rücksicht nahm, und zwar in dem Confiteor unmittelbar nach der Jungfrau Maria der Erzengel Michael angerufen wird.

gethan und in der Disputa ist die Vermittlung der Erde mit dem Himmel durch die Offenbarung des Altarsakraments dargestellt. Dass der Maler bemüht war, in den Dichtern, in den Philosophen, in den Geistlichen namhafte Männer zur Anschauung zu bringen, wird niemand in Abrede stellen. Wenn auch Goethe nach eigenen Erfahrungen nicht immer unterschreiben möchte, was er irgendwo über die Art des künstlerischen Erzeugens aufzeichnet, dass nämlich der Dichter mit Liebe eine Idee erfasse, diese als Idee langsam ausbilde, bis die Einbildungskraft durch das geschichtliche Element ihr einen bestimmten Typus verleihe — da gewöhnlich Beobachtungen aus dem Leben zu den poetischen Schöpfungen den Anstoss geben und sich die Erfindung an Persönlichkeiten knüpft — so ist es doch ein Gesammteindruck, der sich der Seele bemächtigt und der erst durch Nachsinnen sich im Einzelnen klar gestaltet, so dass das Ganze endlich in anschaulicher Gegenständlichkeit und Gliederung und in bestimmten Umrissen in die Erscheinung tritt. Als Raphael die von Mark Anton gestochene Zeichnung zum Parnass entwarf, da war er in Aufstellung der lateinischen und italienischen Dichter noch nicht mit sich zum Abschluss gekommen und nur, um sich über die Raumeintheilung in Klarheit zu setzen, erfand er einstweilen Idealfiguren, um sie später mit Bildnissen zu vertauschen, selbst Petrark lehnte sich damals noch nicht an den Lorbeerbaum. Aus der schönen, wenn auch von fremder Hand überarbeiteten Zeichnung eines Theils der Disputa in der Sammlung des Erzherzogs Karl, ersehen wir, dass er die Ecke links früher sich anders gedacht. Hinter dem stattlichen Jüngling, der sich von den Streitenden abwendet, um zum Altar zu schreiten, erblicken wir zwei Geistliche, von welchen der eine die Ruhe zeigt, die aus Gleichgültigkeit entspringt, und der andere voll dünkelhafter Ueberhebung die hohlen Vernunftgründe an den Fingern abzählt in einer Art, als wenn er die Bibel selbst zur Begründung seines Zweifels benutzen könnte. Beide Figuren in anderer Stellung, mit Bischofsmützen versehen, stellte der Maler [5]) hinter die drei von religiöser Inbrunst ergriffenen Jünglinge, welche sehn, was jene nicht glauben zu dürfen vermeinen. Springer bestreitet es nicht, dass sie Bildnisse seien und für ein Bildniss ist von jeher die Figur gehalten, die nach der Veränderung links im Vorgrunde noch treffender den Gegensatz zur frommen Gemeinde bildet, der glatzköpfige Schriftgelehrte nämlich, der, über die Barrière wie über eine Kanzellehne hingebeugt, sich brüstet, ein Zeugniss dagegen aufgefunden zu haben. Neben ihm zwei Gleichgesinnte, die mit Begierde die Sache auffassen und mit dem Reiz des Verbotenen den Blick auf die bezeichnete Bibelstelle

5) Bei der Versetzung fiel das Bischofspaar für die Nachbarschaft wohl etwas zu gross aus.

heften. Raphael suchte augenscheinlich der Geschichte immer mehr Rechnung zu tragen, um den Gedanken in der Art zu verkörpern, dass der theologisch Gebildete Befriedigung finden konnte in einem Zimmer, das für Geistliche bestimmt war. Je weniger der Gegenstand allgemein gehalten war, um so ausdrucksvoller war die Wirkung. Dem steht entgegen, was in Bezug auf die Entwürfe zur Disputa gesagt wird: „niemals tritt das Bildnissartige oder was sonst zur Erläuterung des historischen Motivs dienen könnte, vor.“ Die Ablösung der geschichtlichen Umhüllung vom psychologischen Interesse erscheint hier aber um so unstatthafter, als in der Disputa Himmel und Erde in Gegensatz gestellt wird, bis die Versöhnung vor sich geht. Das Aeusserliche mit all den Merkmalen des Zufälligen muss uns gezeigt werden, damit nach der Sprengung der Schale der innere Kern um so reiner erglänzt.

Schon durch das Streben nach Mannigfaltigkeit in den Gesichtsdarstellungen wird das Bildniss bedingt. Bei den Meistern, die nichts davon hielten oder es nur ausnahmsweise malten, rächte sich die Verabsäumung durch Einseitigkeit. Wenn Michelagnolo sich darauf steifte, alle zu übersehn, und das Ueberkommene bis zur Unkenntlichkeit veränderte, um in seinen Arbeiten mehr oder weniger sein eignes Selbst auszuprägen, wenn Lionardo da Vinci die wunderlichsten und hässlichsten Gesichtsformen aufsuchte, um dem Barocken sein oft nur zu einförmiges Ideal gegenüber zu setzen, er, der im Fleiss seiner Schüler nur eine von ihm erbaute Maschine im Gang erhielt, so ist es Raphael, der sich weise beschränkend alle gewähren lässt, sich bescheiden unterordnend von allen lernt, der bei entschiedener Selbständigkeit nicht der frühern Eindrücke vergisst, sie vielmehr in dankbarem Gedächtniss festhält, um beim Schaffen aus der Fülle des gesammelten Materials zu schöpfen und gleichsam als wenn alles von selbst entstünde, nur als unsichtbarer Hervorbringer über das Kunstwerk waltet. Bei glücklich vermittelnden Uebergängen fällt uns freilich das Verschiedenartige weniger auf und bei der einheitlichen Geschlossenheit übersehn wir leicht die Mannigfaltigkeit, die unleugbar zu Raphaels vorleuchtenden Gaben zu rechnen ist.

Die Wichtigkeit des Porträts, die Fruchtbarkeit der Motive, die die Physiognomik darbietet, begriff er schon, wie wir mit Passavant annehmen können, ehe er den florentinischen Boden betreten; und wahrscheinlich nach den Bildnissen, die in der Bibliothek des Herzogs von Urbino aufgestellt waren, zeichnete er auf noch vorhandenen Blättern vor 1504 einen Homer und Virgil, Plato und Aristoteles u. s. w. Die Bildnisse von Dante, Petrark, Boccaccio, Picus von Mirandola, Marsilius Ficinus, Hieronymus Savonarola u. A., welche Paul Giovio gekauft hatte, um sie als Zierde zweier Bibliothekzimmer zu verwenden, wurden in Florenz

gemalt und als Arbeiten „der würdigsten Künstler", werden sie nicht der Aufmerksamkeit Raphaels entgangen sein. In Florenz boten ihm die Wandgemälde des Masaccio und Domenico Ghirlandajo, auf denen gewöhnlich im Vorgrunde berühmte Zeitgenossen angebracht sind, eine reiche Ausbeute. Durch Orcagna wurde vornämlich sein Blick auf Dante gelenkt, die Leuchte des toskanischen Ruhms. Ein Kupferstich von A. Bartsch stellt ihn nach einer Zeichnung von Raphael in halber Gestalt dar. Er besuchte den Dominikaner Fra Bartolommeo in S. Marco und wie Holbein (nach den Handzeichnungen in Berlin zu urtheilen) nicht die Mühe für verschwendet hielt, die Geistlichen eines Augsburgischen Klosters in Masse in charakteristischer Wahrheit zu zeichnen, so wird auch er die bequeme Gelegenheit wahrgenommen haben, sprechende Köpfe in der Zahl der sich ihm hier darbietenden Modelle zu wählen, um so mehr, da durch Giotto's Gemälde mit dem h. Franciskus Schilderungen des Mönchthums beliebt geworden. Mit Meisterschaft malte Raphael zwei Mönche im Kloster Vallombrosa. Auf seinem Wandgemälde in Perugia vom J. 1505 sind die sechs Kamaldulenser gewiss nach dem Leben gemalt. In S. Marco in Florenz lag ihm der lebende Bartolommeo wohl nicht weniger am Herzen als zwei Verstorbene. Der Märtyrer Savonarola und der fromme Fra Angelico da Fiesole, der mit einem Wandgemälde jede Zelle des Klosters geschmückt, hatten ein segensreiches Andenken hinterlassen. Ihre Bildnisse, so können wir annehmen, empfing Raphael durch Fra Bartolommeo. Die Liebe, Porträts zu sammeln, begleitete ihn nach Rom. Als der Papst bestimmte, dass von ihm alle seine Wohnzimmer neu gemalt und die Werke der Vorgänger von den Wänden abgeschlagen werden sollten, so liess der Künstler vorher die Porträtköpfe aus der Composition des Bramantino für sich abzeichnen. Neben denen verschiedener Fürsten befand sich hier auch der des Kardinals Bessarion.

Springer ist der Meinung, Raphael habe sich nicht eingehend mit den Aufgaben beschäftigen können, die er im Vatikan auszuführen hatte, in dem Zimmer, das als Stanza della Segnatura von den angrenzenden unterschieden wird. Hier ist die Disputa schon darum, dass hier das Porträtmässige, für das der Maler aus Florenz eine besondere Vorliebe mitbrachte, mehr als in den drei andern Wandgemälden vortritt, als seine erste Arbeit anzusehn. Nicht soll er, überrascht durch die päpstliche Berufung, Zeit gehabt haben, sich in der Art vorzubereiten, um in ihr mit einem gelehrten Werke aufzutreten. Mit der plötzlich an ihn ergangenen Einladung hat es seine Richtigkeit und es hätte hier noch angeführt werden können, dass 1508, in demselben Jahre, in dem er das heilige Rom begrüsste, er fürstliche Fürsprache suchte, damit ihm

in Florenz ein Zimmer zum Malen überwiesen würde. Der Behauptung ist sonst Erhebliches entgegenzustellen, wenn sie der Verfasser auch halb schon durch die Bemerkung wieder aufhebt, dass der Maler aus ältern Gemälden die Hauptmotive der Disputa entnehmen konnte, da sie in der Reihe der damals gangbaren Kunstvorstellungen lagen. Wer die namhaft gemachten Gemälde bis zu dem Genter Altarblatt der Brüder van Eyck zu vergleichen vermag, wird in der Disputa etwas ganz anderes finden und um so weniger zugeben, der Maler habe sich nicht die Kenntnisse verschaffen können, die seinem Eintritt in die Segnatura vorausgehen mussten. Mit dem Pinsel in der Hand hatte er 1505 in Perugia sogar eine Vorarbeit gefertigt, nämlich zu der Glorie mit der heiligen Dreieinigkeit.[6]) Gott Vater ist so übereinstimmend, dass der Kupferstecher[7]) sich für berechtigt hielt, das Beschädigte in der Disputa nach dieser Figur zu ergänzen. Das Werk in Perugia liess Raphael dem unteren Theil nach unvollendet. Ausgiebiger Stoff dazu bot sich ihm erst später dar, einmal, wie man wohl annehmen kann, in den Anschauungen Dante's, dessen grosses Gedicht seine Einbildungskraft zu der grossen Schöpfung befruchtete, dann in den Belehrungen des Fra Bartolommeo, dessen Einfluss sich weiter erstreckte, als dass er ihm Anleitung zur bessern Farbengebung ertheilte.

Raphael liess den göttlichen Dante in der Segnatura zwei Rollen übernehmen als Dichter und als Theolog. Sobald er nach Florenz gekommen, sah er sich, wie schon bemerkt, durch die alten Meister in Dante's feierliche Ideenwelt versetzt, in die geheimnissvollen Stätten jenseits des Erdenlebens, die man in Malerei, in Kupferstich und selbst auf Muschelschalen abgebildet fand. Bei dem Dichter gehen in der Darstellung Wirklichkeit und Sinnbild in einander auf, die Allegorie wird durch geschichtliche Bedeutung verkörpert und die Geschichte als wunderbare Erscheinung vorgetragen. Wenn Michelagnolo einen Abdruck der göttlichen Comödie mit Randzeichnungen zierte, so fühlte sich auch Raphael durch sie zu Compositionen angeregt. Ein kleines Bild mit dem h. Michael, noch im peruginischen Geschmack — im Verzeichniss der Galerie des Louvre als ein allegorisches Stück aufgeführt — ist vielleicht als erste Frucht der Dante'schen Studien anzusehn. Phantastische Vorstellungen aus der Hölle erfüllen den Hintergrund, darunter die Büssenden in den schweren Bleimänteln. — Schilderungen aus der göttlichen Comödie wird Raphael in Figuren und Gruppen aufgezeichnet und sie nachmals auf die Segnatura übertragen haben. Die Beatrice wurde zur allegori-

---

6) Vasari sagt: fece in fresco un Cristo in gloria, un Dio Padre con alcuni angeli attorno et sei santi a sedere, cioè tre per banda.

7) Joseph Keller hat auch das Freskobild in S. Severo in Perugia gestochen.

schen Gestalt der Theologie, die an der Decke in denselben Farben prangt, in denen Beatrice im Fegefeuer erscheint.

Pg. 30. 31—33.
Mit weissem Schleier und bekränzt mit Oellaub,
Erschien die Frau in einem grünen Mantel,
Sonst roth gekleidet wie lebend'ges Feuer.

Pg. 30. 67—68.
Es war der Schleier, der vom Haupt herabfloss,
Umwunden ganz vom Laube der Minerva.

Die Olivenblätter haben für die Theologie keine Bedeutung, wohl aber für Beatrice, die die Weisheit darstellt und mit den Farben der drei theologischen Tugenden, weiss, roth und grün — Glaube, Liebe und Hoffnung — bekleidet ist. Roth, grün und weiss sind auch die Frauen, die bei Dante ihr Geleit bilden. — Das Spielen mit Farben leitet sich von ihm ab, wenn wir als Seitenstück zur Theologie die Philosophie schaun, in deren Tracht die Farben, wie schon Vasari richtig bemerkte, auf die vier Elemente zu deuten sind. — Die Kardinaltugenden, die Dante als vier Sterne oder vier heilige Lichter bezeichnet, deren der Himmel froh zu werden schien, dürften von Raphael schon vorher in einer Composition entworfen sein, nämlich die Kraft, die Klugheit, die Mässigkeit und die Gerechtigkeit. Drei von ihnen bilden ein Wandgemälde der Segnatura. Die Gerechtigkeit wurde abgetrennt und an die Decke verwiesen zu der Poesie, Philosophie und Theologie. Wie die Theologie von oben auf die darunter stehende Disputa herabweist, so sehn wir im erwähnten Wandgemälde einen Genius, der nach oben zu der in der Darstellung fehlenden Tugend, der Gerechtigkeit, zeigt. Nur der ungleiche Massstab, in dem die allegorischen Figuren an der Wand und an der Decke gemalt sind, lässt das Uebereinstimmende weniger hervortreten. Alle sitzen, alle sind mit Genien gruppirt. Würde Raphael nicht gewechselt haben, wenn sie nicht ursprünglich zu einem Ganzen gehört hätten? — In der Disputa erblicken wir in der Glorie Adam neben Petrus. Die Zusammenstellung rührt von Dante her und wurde Veranlassung, dass sich auf Wolken im Halbkreise Heilige in abwechselnder Reihe neben den Vätern des Alten Testaments befinden.

Par. 32, 122—126.
Der Vater, welcher durch verbot'nes Kosten
Die Menschheit kosten lässt soviel des Bittern:
Zur Rechten sah ich jenen alten Vater
Der heil'gen Kirche, dem die Schlüssel Christus
Zu Edens schöner Au hat anempfohlen.

Oben in den Lichtgefilden fallen uns Engel auf, die ohne Füsse in Flügel endigen. Es sind da Seraphim des Jesaias, die aber wohl zunächst wenn auch malerisch verändert, die Disputa

durch Dante überkam, welcher sagt, dass sie mit sechs Flügeln sich eine Kutte bereiten.

Es möge, schreibt Springer, keine historische Gestalt in der Disputa vermuthet werden, von welcher nicht nachgewiesen werden kann, dass sie in dem Bewusstsein der raphaelischen Zeit lebte. Wo möglich keine andere, könnte hinzugefügt werden, die nicht durch Dante zum Bewusstsein des Mittelalters erhoben ist.

Nach Vasari begründete sich der innige Umgang, in dem in Florenz Raphael mit Fra Bartolommeo stand, nur auf das Bestreben, sich gegenseitig im Technischen der Kunst fortzubilden. Der gern mittheilende Geistliche wird um den jüngern Freund sich auch anderweitig verdient gemacht haben. Zeigen Fra Bartolommeo's Altarblätter auch oft einen Anflug von Weltlichkeit, so verhehlen sie darum nicht ganz das klösterlich Herkömmliche. Er behielt Alterthümliches bei, ohne darum Kirchenbilder gutzuheissen, auf welchen man vor Heiligenscheinen nicht die Heiligen sieht, deren Zahl Legion heisst. War er doch Savonarola's treuester Anhänger gewesen und Savonarola (von Luther als ein reines und schönes Exempel der evangelischen Lehre und Frömmigkeit gerühmt) hatte in seinem Feuereifer auf Zurückführung des Gottesdienstes zu seiner ursprünglichen Einfachheit gedrungen und den Zorn der Rede auch gegen die Maler gerichtet, die durch üppige Schaustellung das Heilige entweihten und die Madonna malten, wie sie nicht gemalt werden dürfe. Wenn in Florenz durchbrechende Lichtstrahlen Raphaels Geist zur Freiheit erhoben und das Gedankenleere der umbrischen Schule durchbrachen, so wurde doch durch Fra Bartolommeo Freigeisterei von ihm, der sich mit einer gewissen Genugthuung Maler in Florenz nannte, fern gehalten. Seine Bitte in einem Brief von 1508 um Uebersendung einer Predigt kann füglich auf ein Studium der Theologie schliessen lassen, dem er sich in Florenz in Bezug auf die Disputa ergeben. Die Predigten, ob auch volksthümlich, waren, wie das Angeführte es bekundet, nicht in der Art allgemein gehalten, dass für Heiligenbilder nicht Lehrreiches aus ihnen gewonnen werden konnte. Ernster als es Perugino meinte, that sein grosser Schüler alles dazu, um zur Verherrlichung der Kirche mitzuwirken und das Heilige zu heben durch Verachtung bedeutungslosen Prunkes.

Wie Dante die wunderbaren Bezirke, die er, von verschiedenen Gefühlen bewegt, durchwandelt, als Baumeister beschreibt, so baut gleichfalls Fra Bartolommeo seine Compositionen architektonisch auf und ein architektonisches Gleichgewicht trägt auch bei Raphael viel zur Haltung der erhabenen Erfindungen bei, vornämlich auf seinen ersten Wandgemälden. In jedem Abschnitte seines Schaffens sind fremde Einwirkungen ersichtlich und neben

dem Dichter und Maler ist auch ein Baumeister sein Lehrer gewesen, wie dies auch ohne Vasari's Berichterstattung in seinen Werken — nicht weniger der Malerei als der Baukunst — erkannt wird. Jener erzählt, dass Bramante ihm die Baulichkeiten angegeben, die wir perspektivisch aufgezeichnet in der Segnatura wahrnehmen. Das Verlangen, durch Nachstreben sein künstlerisches Wissen zu bereichern, förderte ihn mehr, als später die Absicht, es einem gefährlichen Nebenbuhler zuvor thun zu wollen. Der Einfluss des Dichters, des Malers, des Baumeisters gereichte ihm zu grösserem Segen als der des Bildhauers, was er zum Glück früh genug einsah. Wenn neben Dante vielleicht auch Petrark, neben Fra Bartolommeo andere Maler leitend für seine Darstellungen waren, so wurde auch durch mehrere Baumeister sein Sinn für symmetrische Gegenüberstellung gepflegt.

Ihm, als einem Urbinaten, wohnte von Haus aus die Liebe zum Baukünstlerischen bei und sein Blick konnte in seiner Vaterstadt auf dem fürstlichen Palast als einem alten musterfähigen Denkmal ruhn. Da in Perugino's Werkstätte nur das Malerische berücksichtigt ward, so machte er 1503 einen Ausflug nach einem Orte bei Spoleto, um hier Ueberreste antiker Gebäude zu studiren, während welcher Zeit er das merkwürdige Altarblatt für den Abt Ancajani malte. Auf seiner Vermählung Mariens vom J. 1504 hebt Vasari den im Hintergrunde perspektivisch gezeichneten Tempel hervor als ein Probestück, wie er mit Liebe Schwierigkeiten zu überwinden wusste. In Florenz verkehrte Raphael mit anderen Künstlern im Hause des Baccio d' Agnolo, eines Baumeisters, welchen er, wie dies an einem Raphaelischen Gebäude nachzuweisen ist, der Nachahmung für würdig erachtete. In den Regeln und Grundsätzen der Perspective war er so erfahren, dass sich darin der ältere Fra Bartolommeo von ihm unterweisen liess. In Rom war ihm Lehrer und Vorbild Bramante, sein Landsmann, Freund und Verwandter, der einen so vorzüglichen Baumeister aus ihm machte, dass er wünschte, es möge niemand anders als Raphael sein Nachfolger beim Bau der Peterskirche werden, und er wurde es wirklich. Auch in seinen Gemälden lässt die Symmetrie, die ihnen etwas majestätisch Feierliches giebt, in dem Maler den Baumeister erkennen. Es ist das Erschöpfende des Gedankens im Vortrage seelenvoller Empfindung, das Anziehende des Mannigfaltigen in den Formen der Einheit und Einfachheit und die Klarheit der Anordnung im architektonischen Ebenmass, das uns mit gleicher Bewunderung erfüllt.

Ein fruchtbarer, wissenschaftlicher, mit reichen Erfolgen gekrönter Eifer ist Raphael nicht abzusprechen und davon gelehrte Bildung kaum zu trennen. Sie wird aber geradezu bei ihm in Abrede gestellt. Und weil er sie nicht besessen, keine Kenntniss

vom Lateinischen gehabt, so dürfe das Stoffliche, der geschichtliche Inhalt, der Vatikanischen Gemälde nicht auf seine Rechnung gebracht werden. Michelagnolo, der von Raphaels Naturbegabung nichts wissen wollte, urtheilte günstiger, wenn er sagte, er habe die Kunst sich durch ein langes Studium erworben. Von Michelagnolo's Zeitgenossen ist es als ein Wunder aufgezeichnet, dass dieser unternehmende Künstler in zweiundzwanzig Monaten das Deckengemälde der Sixtinischen Kapelle ausgeführt habe. Die Phantasie hatte hier allen, die Geschichte keinen Theil an der Erfindung, die nach Ueberwindung des technischen Hindernisses sich in Freiheit ergehen konnte. [8]) Als ein grösseres Wunder wäre es wahrlich anzuschlagen, wenn Raphael die Disputa, die Schule von Athen, den Parnass und die Kardinalstugenden, so sinnig, gediegen und umfangsreich, dass sie ohne wissenschaftliche Vertiefung in die abzuschildernden Gegenstände nicht gedacht werden können, bis 1511 vollendet und nicht vorher durch lange Beschäftigung mit den inhaltsschweren Vorwürfen sich eine gelehrte Bildung angeeignet hätte. — Dass er des Lateinischen nicht mächtig gewesen, was hier weniger in Betracht kommt, ist kaum anzunehmen bei der damaligen Unterrichtsweise, die die Söhne angesehener Leute genossen, bei Raphaels beständigem Verkehr mit Geistlichen; das Gegentheil daraus, dass er vom Vitruv sich eine Uebersetzung durch einen zu unterstützenden Gelehrten anfertigen liess, folgern zu wollen, ist nicht zulässig. Eine Uebersetzung des Vitruv ist jedesmal ein Commentar, insonderheit im 16. Jahrhundert. Dass Bembo die Breven, die er an Raphael zu richten hatte — in einem ist von zu beachtenden Inschriften auf antiken Marmorstücken die Rede — ihm hätte übersetzen müssen, ist nicht glaublich und eben so wenig, dass Raphael, der das alte Rom durch mühsame Forschungen zur Bewunderung der Gelehrten zeichnend wieder herstellte, nicht im Stande gewesen sein sollte, die lateinischen Klassiker zu lesen.

So haben wir mit Wahrscheinlichkeit den Schöpfer der Vatikanischen Gemälde, wenn er auch erst 28 Jahre zählte, nicht als den zu betrachten, der Vorgeschriebenes zur glücklichen Ausführung brachte, sondern der selbst die Aufgaben stellte und der diesen Aufgaben wohl den Ruf nach Rom zu danken hatte, indem er Bramante brieflich von seinen Arbeiten und Entwürfen unterrichtet haben wird.

Die Erfindung der Disputa, zu der er die Bestandtheile nach und nach möglichst vollständig gesammelt, stand aber erst fertig vor seinem Seelenauge als er auf dem Wege nach Rom in Bolsena

8) Die Gruppen mit den Vorfahren des Heilandes sind frei erfunden und haben mit den dabei stehenden biblischen Namen nichts gemein.

das Kelchtüchlein mit den Blutspuren gesehn oder wenigstens hier vernommen hatte, wie ein ungläubiger Messpriester gläubig geworden, da er die Verwandlung des geweihten Brotes bezweifelnd beim Abendmahl des hervordringenden Blutes gewahr wurde. Als Raphael im heiligen Rom den Schauplatz seiner künstlerischen Thätigkeit an der Hand Bramante's in Augenschein nahm, da hatte er sich allein mit ihm wegen der Compositionen zu verständigen, der alle päpstlichen Unternehmungen in der Kunst leitete. Keine Besorgniss dem Gelingen entgegenstellend liess dieser ihn gern gewähren und schenkte ihm unbedingtes Vertrauen, wie ihm selbst ein solches von Seiten des heiligen Vaters zu Theil wurde.

Wenn nun auch der Maler gründlich vorbereitet die Hand ans Werk legte, so schliesst dieses nicht aus, dass er nicht in Rom noch den Rath der Gelehrten hätte in Ausspruch nehmen sollen und sie mit der Bitte angehn, ihm Mittheilungen über die Geistlichen zu machen, die die Lehre von dem Abendmahl beleuchtet hätten, über die Philosophen, die die Häupter und Anhänger verschiedener Schulen gewesen wären, über die Dichter, die die ersten Stellen auf dem Parnass einzunehmen verdienten. Angesichts der zu bemalenden Wandflächen wird er sich veranlasst gesehen haben, erhebliche Veränderungen mit den Compositionen vorzunehmen. Er konnte sich nicht der Vergünstigung erfreuen, die ein lebender deutscher Maler genoss, nach dessen Zeichnungen, die er im Auslande zu Wandgemälden gefertigt hatte, in München die Räumlichkeiten im Bau von Museum und Kirche eingerichtet wurden. — Als Raphael in der Segnatura malte, ahnte er nicht, dass nach ihrer Vollendung ihm die Zimmer daneben würden übergehen werden, um sie durch ebenmässigen Schmuck zu verherrlichen. Ein durchgehender Plan in der Wahl der Gemälde ist daher nicht zu erkennen. Man möge folglich nicht gegen die oben aufgestellte Annahme einwenden, der Künstler würde es vermieden haben, in der Disputa auf die Messe von Bolsena Bezug zu nehmen, da er sie zum Gegenstand einer besondern Vorstellung benutzte. Griff er doch im Heliodorsaal in ähnlicher Weise vor, da er hier auf einer Wand Leo und Attila darstellte, indem er nicht daran dachte, später zu Ehren Leo's X. in einem dritten Zimmer die Thaten zu malen, die von verschiedenen Päpsten des Namens Leo ausgegangen wären. Obgleich die Disputa durch das Alterthümliche ein kirchlich ehrwürdiges Ansehn gewann, so erschien sie im 16. Jahrhundert als durchaus neu in der Erfindung, denn sonst würde sie nicht so mächtig gewirkt haben, um das goldene Zeitalter der Malerei einzuleiten und Rom seitdem zum Hauptsitz, wie der alten, so der neuen Kunst zu erheben. Wenn v. Quandt in einem Codex des h. Basilius aus dem 13. Jahrhundert die Composition schon vorgebildet fand, so wird die Aehnlichkeit wohl nur auf die vier Kirchenväter mit der Hei-

ligenglorie darüber zurückzuführen sein. Um die Bedeutung der Disputa für Rom zu erhöhen, wurde bei der Ausführung manches hinzugefügt, manches anders gefasst.

Petrus und Paulus, die Säulen der Kirche, vornämlich aber als die Schutzheiligen Roms, bilden einander gegenüber die Spitzen der heiligen Gemeinde, für die im Himmel Sitze bereitet sind. So erblickt man in den Basiliken Roms am Triumphbogen und zwar an den Enden des Halbkreises Petrus und Paulus. Zu den Päpsten Gregor und Innocenz kam noch ein Dritter mit der Märtyrerpalme hinzu, der Römer Anaclet, um so passender, als er die Verordnung gegeben haben soll, dass der Priester nach gehaltener Messe dem Volk das Abendmahl ertheile. Um die Verehrung für den regierenden heiligen Vater noch deutlicher auszudrücken, zeichnete Raphael auf einem Entwurf eine allegorische Figur (etwa die Frömmigkeit), die auf das päpstliche Wappen hinweist.[9]) Sie würde sich nirgend, auch nicht als Verzierung der Altardecke, gut ausgenommen haben. Er zog es daher vor, hier zweimal mit grossen Buchstaben Julius II. zu verewigen. Wenn der Papst in der neu zu erbauenden Peterskirche als Mittelpunkt sein marmornes Gedächtnissmal aufgestellt zu sehn wünschte, so erblickt er hier seinen Namen als Mittelpunkt der Darstellung auf dem Altar.

Durch die Zusammenstellung der vier Wandgemälde in der Segnatura wird das geistige Leben und Weben in seiner Gesammtheit zur Anschauung gebracht. Eines wird durch das andere hervorgerufen und bedingt, damit die Freiheit über die Nothwendigkeit, der Geist über die Natur den Sieg zu erringen vermag. Wir sehen die Schule von Athen, das weltliche und geistliche Recht mit den darüber befindlichen Kardinalstugenden, den Parnass und endlich die Disputa. Ohne an die vier Erfindungen Raphaels zu denken und an die Idee, die sie erzeugte und zusammenhält, sagt Bachmann in der Kunstwissenschaft: „Philosophie, Tugend, Kunst und Religion oder: Wahrheit, Güte, Schönheit und Heiligkeit sind wesentlich eins, die Genien des menschlichen Lebens und die unverwerflichen Zeugen seiner göttlichen Abkunft."

Auf drei Wänden erblicken wir eine Versammlung von Männern in geistiger Regsamkeit, die aber mehr beschaulich als handelnd, man möchte sagen, eine schweigsame Thätigkeit entwickeln. Dessungeachtet spricht in dem Aehnlichen das Unähnliche die Bedeutung klar und unterscheidend aus. In der Disputa wird die Erkenntniss von oben her gegeben, sie wird nicht aufgefunden,

---

9) Der früher erwähnte, vermeintliche h. Georg, der Schutzheilige Liguriens, sollte, so nehmen Einige an, aus den Wolken hervorblicken, um auf das Vaterland des Papstes anzuspielen.

wie in der Schule von Athen; während es sich dort um unwandelbare Satzungen handelt, verräth sich hier das Streben, durch beständiges Umbilden zum Kern des Wissens zu dringen. Ganz anders lässt der h. Augustinus in ernster Ruhe die ewigen Wahrheiten niederschreiben, als Vater Homer, Gesänge vortragend, das, was er im Reich der Einbildung mit verloschenem Auge sieht. Dort wird die Feder in der Hand des Schreibers von gläubiger Berufstreue geführt, hier drückt sich bei ihm, der zu des Sängers Füssen sitzt, das Schwunghafte aus, in der Stellung so wie in der Art des Schreibens, um die geflügelten Worte festzuhalten, die an dem Ohr vorüberrauschen. Sein Eifer ist ein ganz anderer als der des Alten, der in zitternder Ungeduld aus dem Buch des Pythagoras abschreibt mit angstvoller Anstrengung, damit er nicht das Richtige verfehle. Ueberall in den Gemälden giebt so im Aehnlichen das Unähnliche den Ausdruck, durch welchen sich das Ganze dem jedesmaligen Inhalt gemäss gliedert, ohne dass vorwiegende Einzelheiten seiner gemessenen Haltung Abbruch thun.

In der Disputa sehen wir oben das Empyreum und den Sternenhimmel (Stellato), bezeichnet durch erhabene vergoldete Pünktchen. Die Himmelswölbung wird durch leuchtende Strahlen, die als Radien in gleicher Entfernung von einander aus der Mitte ausgehn, versinnlicht, so wie die Kräfte, die die verschiedenen Himmel bewegen, durch die in Linien herabreichenden Engelreihen. Im Hintergrunde der Sixtinischen Madonna entdeckt man in den im duftigen Blau verschwimmenden Heerschaaren keine Ordnung, die hier klar hervortritt. Alles rundet sich oben und wir nehmen dies selbst in den sechs schwebenden Engeln von jungfräulichem Ansehn wahr zu beiden Seiten Gott Vaters, in den vier Kindesengeln, die fliegend die vier Evangelien herabbringen. Zwischen ihnen zeigt sich die Taube in einem Kreise. In einem Halbkreise darüber thront der Heiland und darüber mit der Weltkugel erhebt der ewige Vater segnend die Rechte. Den Kreis erblicken wir dagegen auf der Erde nur auf dem Altar an der Oblate und deren Einfassung und in den Aureolen der Heiligen Gottes. [10]) Die Oblate, die eins ist mit dem Heilande, umfängt als Glorienschein die runde Einfassung, daher ist sie und der Bogen über jenem mit gleichen Cherubimköpfen besetzt.

Er, der mit blutigen Wundmaalen die Arme ausbreitet und sich allen zur Speise darbietet, vernimmt die Fürbitte der Jungfrau Maria, deren Seele er vom Sterbebette zum Himmel empor-

---

10) Die Heiligenscheine sind hier nicht nach der Richtung des Kopfes perspektivisch gezeichnet, sondern in alterthümlicher Weise zirkelrund.

getragen. Ihm zur anderen Seite sitzt der Prediger in der Wüste, der auf den Erlöser hinweist: Siehe das ist Gottes Lamm, welches der Welt Sünden trägt! [11])

Rings um die h. Dreieinigkeit thronen die Mitgenossen der himmlischen Freuden auf gemeinsamen Wolkensitzen.

Par. 27, 1—2.

> Dem Vater sagt, dem Sohn, dem heil'gen Geist
> Ein Gloria das ganze Paradies.

Der Maler, da es sich bei der Disputa um die Hostie handelt, wählte die vornehmsten derjenigen Heiligen, die von dem Priester bei dem Hochamt genannt werden. Neben der h. Dreieinigkeit werden die Jungfrau Maria und der Täufer Johannes, Petrus und Paulus, ferner die Apostel im Allgemeinen, die Diakonen Stephanus und Laurentius angerufen.

Auf dem Wandgemälde wendet sich zu Petrus der nackte Adam, damit er zum Heil der Menschheit von ihm die Erbsünde nehme und durch die Schlüssel den Garten Gottes wieder öffne. Gegenüber befindet sich neben Paulus Abraham. Der Erzvater und Freund Gottes, der durch seinen Gehorsam ein Sinnbild der Opferung des Menschensohnes aufstellte, hält das Messer empor, während Paulus, zu dem der Alte schaut, das Schwert niedersenkt, denn ihm ist die Ueberzeugung geworden, von Abrahams freiem Sohn abzustammen und er richtet nun auf ihn, den er verfolgte, auf Jesum den andachtsvollen Blick. Ein zweites Paar links ist Johannes der Evangelist und David der prophetische Sänger. Jener schreibt an der Offenbarung und dieser spricht nach Dante die Worte des Psalms, sie mögen hoffen, die deinen Namen kennen. Rechts entsprechen ihnen Jacobus der Jüngere und Moses mit den Gesetztafeln. Sie bilden Gegensätze, denn das Buch des Erstern ist die Epistel St. Jacobi, als deren Verfasser er nach Dante's Annahme gilt und also das Gesetz der Freiheit vertritt. Einander gegenüber sitzen die beiden Diakonen der h. Stephan und der h. Lorenz. Der Protomartyr zeigt herab auf sie in der Ecke links, in denen sich der Geist des Widerchrists regt, auf die Nachfolger derjenigen, die ihn als Gotteslästerer steinigten und für die er betete: Herr, behalte ihnen diese Sünde nicht. Der h. Lorenz, ein römischer Nationalheiliger, hat die Märtyrerpalme errungen dafür, dass er die Schätze der Kirche zum Segen der verfolgten Christen unter sie vertheilte. Es bleiben noch zwei Figuren übrig, die auf beiden Seiten halb unter Wolken verborgen sind. Da unter den Dargestellten hier, wie billig, die Lehrer (Theologen) hervorgehoben sind, die, weil sie leuchten wie des Himmels Glanz, im Bezirk des Sol ihre Stelle gefunden haben, so könnten der ernste alte Mann und der jugend-

11) Agnus Christi redimens et auferens peccata nostra sanguine suo.

frische Krieger, damit auch die anderen Kreise des Paradieses nicht unberücksichtigt bleiben, als Bewohner des Jupiters und des Mars gedacht sein. Zunächst war eine Figur neben dem h. Stephan nothwendig, um dessen Geberde zu verdeutlichen. Der Künstler mochte einen der gerechten Richter sich vorstellen. Der Held gegenüber ist wohl eher für Judas Maccabäus als für Josua zu nehmen — Dante nennt beide neben einander — da jener darum, dass er mit unerschütterlichem Muth den Tod für den Glauben starb, den Vorzug verdient.

Wie die h. Dreieinigkeit sich über dem Altar offenbart, so zeigt sich Petrus über denjenigen in der zahlreichen Versammlung, die Braun die Judenchristlichen nennt, Paulus dagegen über den Heidenchristlichen, denn dem Einen war das Evangelium zur Bekehrung der Juden vertraut und der Andere hatte unter den Heiden zu predigen. Die Ungläubigen befinden sich in den Ecken, Zweifelnde nehmen wir hie und da in einzelnen Figuren und in Gruppen wahr. Die Stätte, in der mitten der Altar errichtet ist, wird ein Heiligthum erst dadurch, dass das Sakrament sichtbar und darüber der Himmel geöffnet ist.

Der kreisförmigen Eintheilung im Himmel steht das Wagrechte entgegen, das besonders im untersten Theil des Gemäldes in den Stufen und den Streifen des Marmorpflasters sich bemerkbar macht, dem Geschlossenen widerspricht das Weitgestreckte, das Zerfahrene. Die Schranken links und rechts bilden keinen Abschluss für die vielköpfige Menge, die nach beiden Seiten hin sich noch weiter ausdehnt. Der Begriff Gemeinde verschwindet, mögen auch nur ein Paar Fernstehende, im Gespräch begriffen, dem Altar den Rücken zuwenden. Das Gemeinsame ist die Bewegung, die als eine innere sich in der äussern darstellt und mehr vielfach als mannigfach, als Handlung angesehen werden kann. Es ist ein Wunder, das vor sich geht, die Wandlung des geweihten Brotes vor den Blicken Aller, die da sehen wollen, und nur von denen, die absichtlich hinwegsehn, nicht empfunden wird. Die Hostie ist nicht ein Sinnbild der Offenbarung, sondern die Offenbarung Christi selbst, die sichtliche Gegenwart Gottes auf Erden. Und wenn es heisst: Jetzt sehen wir noch dunkel, wie durch einen Spiegel, räthselhaft, einst aber von Angesicht zu Angesicht, so ist uns dies in der Hostie schon diesseits gewährt. Und die Wirkung, wenn sie auch nimmer aufhört, ist eine plötzliche, augenblickliche. Das Wort verstummt vor der Erscheinung und, wo es laut wird, da begleitet es sie willig oder wenn es ihr widerstrebt, so ist es ein vereinzeltes, das kein Gehör findet. Der Widerspruchsgeist bleibt ohne Anklang. Kein Redestreit wird in der Art gepflogen, dass der Name Disputa gebilligt werden kann. Raphael wählte dafür: divinarum rerum notitia, die Kunde göttlicher Dinge. Die Macht des Wunders verräth sich bei den drei

Jünglingen, die von dem Anblick ergriffen, hingerissen, niedergebeugt sind zu Verehrung und Anbetung; sie fühlen, dass die Zeit erfüllet ward und sie empfangen die Kindschaft Gottes. Was als sicheres Pfand des Segens aufgenommen wird, verkündigt sich in der sprechenden Geberde des Papstes Innocenz III., der vorschreitend von Bewunderung überwältigt zurückbebt. Es bekundet sich in all den Händen, die zum Allerheiligsten hinweisen.

Einander gegenüber zunächst dem Altar sitzen die vier Kirchenväter, ein Papst, ein Erzbischof, ein Bischof und ein Kardinal. Zwei Männer, des heiligen Geistes voll, stehen neben ihnen zu beiden Seiten dicht am Altar. Der Papst Gregor, Servus servorum Dei, blickt zu der Taube empor, die, wie wir es sonst auf Abbildungen finden, als Attribut ihm beigegeben ist. Der Weisheit, die sie ihm einflösste, als er die Vision des h. Ezechiel schrieb, will er auch jetzt theilhaft werden. Da, wo in der Schule von Athen Plato und Aristoteles lehrend ihr eignes Licht leuchten lassen vor andächtigen Zuhörern, da sehn wir hier das Haupt der Gemeinde in Anschaun verloren. Gregor hält gleichsam die Messe, ihm fehlt es nicht an frommen Jüngern und jene Jünglinge, die zwischen den Vorstehenden zu der Monstranz hindurch schaun, entbrennen von glühendem Eifer und inniger Hingebung und wollen als Administranten beim Dienste thätig sein. Der h. Hieronymus stemmt das Buch auf die Knie, indem er mit wissenschaftlichem Eifer Aufschluss sucht. Der h. Ignatius zeigt mit beiden Händen zum verwandelten Brot mit dem Bedeuten, dass Bücherweisheit da nichts nütze, wo die Sache sich selbst erklärt. Der h. Ambrosius, freudig erstaunt, nimmt die Eindrücke ganz in sich auf und Justinus neben ihm erhebt die Rechte nach oben, woher die Kraft kommt. Der h. Augustinus lässt von einem Schreiber auf eine Pergamentrolle das als Urkunde aufzeichnen, was er mit eigenen Augen gesehn. Innocenz III. fasst den Entschluss, durch ein Concil die Lehre von der Transsubstantiation in Kraft treten zu lassen. Das Buch, das er mit der Linken hält, handelt von dem Altar-Sakrament. Auf der andern Seite steht ihm gegenüber, wenn auch eine Stufe höher, Scotus Erigena in vorschreitender Stellung. Wie in der Schule von Athen den Cyniker Diogenes unbefriedigt ein junger Mann verlässt, der sein Schüler gewesen zu sein scheint, so hier im Vorgrunde links eine jugendlich blühende Gestalt die Kabbalisten. Der Jüngling sagt sich von ihnen los, möchte aber den glatzköpfigen Alten, der aus der Schrift Gegengründe hervorbringt, bestimmen, ihm zum Altar zu folgen, weil wer den Sohn leugnet, auch den Vater nicht hat. Es sind, nach Braun, Picus von Mirandola und Marsilius Ficinus (Bramante), welcher letztere in Florenz im Landhause der Mediceer Plato-Feste beging und „dessen Kopf mit den Träumereien der Neuplatoniker und der Kabbalisten angefüllt war." Wie der räumlichen Vertheilung

nach der Gruppe der drei Jünglinge auf der andern Seite der Schreiber, dem Scotus Erigena der Papst Innocenz entspricht, so dem Picus von Mirandola ein bärtiger Mann, ähnlich einem griechischen Weltweisen, der auch neben den Schranken zu dem Heiligthum hinweist. Vielleicht Boethius, bei Dante Anima santa, welcher von Aristoteles zur Verehrung des Gottmenschen und des dreieinigen Gottes überging und in solchem Wissen den Stoff zu seinem Trostbuch fand, vielleicht Chrysostomus, welcher sich dahin aussprach, dass es für den Frommen nicht genug sei, zum Himmel aufzublicken, dass allen Menschen eine gewaltige Sehnsucht beiwohne, die Götter in der Nähe zu verehren und anzubeten. Dadurch steht er der judenchristlichen Partei gegenüber. In ausdrucksvoller Geberde zeigt er die Absicht, die eitle Neugier eines Jünglings, der sich über die Brustlehne herüberbeugt, ernst mahnend zum erhabenen Ziele zu leiten. Hinter ihm sind zwei Profilköpfe links und rechts, Dante und Savonarola. Zwischen dem h. Augustin und dem Papst Innocenz befinden sich Thomas von Aquino, Anaklet und Bonaventura mit dem Kardinalshut. Auf der andern Seite erkennen wir unter den Fernstehenden ganz am Ende das Bildniss Fra Angelico da Fiesole's, des gottseligen Malers, der, wie er in Orvieto auf dem Bilde Signorelli's die Karrikatur des Heiligsten, nämlich das Treiben und den Fall des Antichrists als Augenzeuge wahrnimmt, hier schauend das Fest der Weltversöhnung feiert.

Im Hintergrunde wird das Haus des Herrn gebaut und im Glanz, der sich mitten verbreitet, hat man sich bei den Gebäuden an das neue Jerusalem, an die Stadt Gottes zu erinnern, die vom Himmel zur Wonne herabkommt.

In der Unterschrift des Kupferstiches von Keller wird die Disputa ein Frescobild genannt. Das würde nicht befremden, wenn nicht bei Braun S. 159 zu lesen wäre: „Eine abweichende Meinung verneint dies und behauptet, das Bild sei a tempera gemalt. Zu der letzteren Ansicht bekennt sich auch der Künstler, dem wir unsere unvergleichliche Nachbildung verdanken." Keller konnte nämlich auf der ganzen Wandfläche keine Naht entdecken. Waagen stand auf dem Gerüst, das sich der Kupferstecher, um die Zeichnung zu nehmen, hatte bauen lassen, aber er widerspricht nicht der allgemeinen Annahme, dass wie die h. Dreieinigkeit in Perugia, auch die Disputa von Raphael in Fresko ausgeführt sei. Das Colorit rühmt Passavant, wie vor ihm Heinrich Meyer, jedoch nur als das eines Freskogemäldes, wenn er auf die kräftigen, glühenden Farben in der Figur des h. Gregor und auf die Harmonie im Allgemeinen aufmerksam macht, „welcher Theil in der Freskomalerei einer der schwierigsten ist." Sollte man über

diesen streitigen Punkt nicht eine bestimmte Aufklärung erhalten? Dass Raphael sich Nachbesserungen in Tempera erlaubte, hat keinen Zweifel, denn sonst würden die Namen Anaklet, Bonaventura, Aquino nicht verloschen sein, die Platner noch im Nimbus der Heiligen las, sonst würden wir nicht auf der Oblate das Crucifix mit den beiden danebenstehenden Figuren vermissen, die Volpato noch auf seinem Kupferstich darstellt. Oder hat Platner geirrt und Volpato ein Uebriges gethan, der die Verzierungen an der Altardecke veränderte? [12])

Königsberg, im Juli 1860. A. Hagen.

Berliner Kunstberichte.

Unter diesem Titel wird in der National-Zeitung, Berlin 28. Juli, 1. und 3. August, in Nr. 349, 355 und 359, alles im Bereich der Baukunst, Bildnerei und Malerei (im weitern Begriff des Wortes) — meist mehr andeutend als ausführend — aufgezählt, was an neuen Erscheinungen im Monat Juni zu Tage kam, was in Angriff genommen ist oder seine Endschaft erreicht hat. Wenn man dazu nimmt, was nach vielfachen Besprechungen endlich in die Wege geleitet wird, so erkennt man, dass dermalen für die Bildhauer ungleich besser gesorgt ist, als für die Malerei.

Wir erlauben uns aus den Kunstberichten folgende Stellen mitzutheilen:

Ueber das dem hochseligen Könige zu errichtende Denkmal sind Verhandlungen gepflogen worden und werden noch gepflogen werden. Es soll in einer Reiterstatue von Erz mit anderen Bildnissfiguren bestehen und 36 Fuss in der Höhe messen, also 6 Fuss weniger als das Friedrichsdenkmal. Um den Ruhm es darzustellen, haben sich nur die preussischen Künstler zu bewerben, die dazu aufgefordert sind, solche, die sich schon durch grosse Werke hervorgethan haben, Liss, Emil Wolff in Rom und wenige andere. In einer Berathung war davon die Rede, auch dieser Reiterstatue einen Platz unter den Linden anzuweisen, um hier im Grossen zu wiederholen, was uns im neuen Museum um einen grossen Theil des Genusses bringt, ein massenhaftes Uebereinanderhäufen von Kunstwerken. Friedrich Wilhelm III. sollte

12) Wenn der Fuss der vollen Brustlehne auf den verschiedenen Kupferstichen nicht übereinstimmt, so haben wir uns dies durch die Thürlücke zu erklären, die der eine so, der andere anders ausfüllt, während die älteren Blätter von Georg Ghisi und Franc. Aquila nichts mehr geben, als das Wandgemälde enthält.

vor die Königswache gestellt werden, als wenn er an der Spitze der Krieger ins Feld rückte; oder anders, als wenn er dem alten Fritz das Feld der Beschauung abgewinnen wollte, mit dem er in seinem Zuge kreuzte. Abgesehn von andern Nachtheilen wäre es durch eine wirre Raumvertheilung um die statuarische Ruhe ganz und gar geschehen. Man scheint sich für den Lustgarten entschieden zu haben. Der Reiterstatue sollen Staatsmänner beigesellt werden, wie Hardenberg und Stein — nicht auch Schön? — die ersten Feldherrn — ob als freistehende Statuen oder mit dem Untersatz verwachsen, ist noch nicht bestimmt. Stimmen erhoben sich mit Lebhaftigkeit für das erstere und wollten sogar, dass Bülow und Scharnhorst fernerweit die Ehrenwache Angesichts des Palastes, in dem Friedrich Wilhelm III. residirte, aufgehen sollten, um mit anderen Helden einen Kreis um den Reiter zu bilden. Das wird nicht geschehen, dafür birgt die Dankbarkeit, die man einem Schinkel schuldet, dafür birgt Rauch's Arbeit, die die Vaterlandsbefreier für den bestimmten Posten aus weissem Marmor hervortreten liess. — Wie viel Nachdenken es kostete, die schwer wiegende Aufgabe bei dem Friedrichsdenkmal zu überwinden, so stellt sie sich bei diesem wo möglich noch schwerer heraus. Es darf nicht als ebenmässiges Seitenstück erscheinen und mancherlei Umstände verbieten eine scharfe Ausprägung wie dort. Durchaus glückliche Unternehmungen begründen dort eine glückliche, ungetrübte Regierungszeit, hier dürfen die Schwankungen nicht verschwiegen werden. Freudige Zuversicht verwandelt sich in traurige Gedrücktheit, Rossbach ist vergessen und die Siegesgöttin auf dem Triumphwagen entweiht, bis die Katzbach das versöhnende Blut trinkt und sie mit dem eisernen Kreuz geschmückt wieder die Warte einnimmt. Die Freiheitskriege werden wie billig den überwiegenden Stoff der geschichtlichen Darstellung gewähren, aber wenn die Königin Louise auch schon 1810 heimging, so darf sie nicht vermisst werden, die, wie es in den Kriegs- und Siegsgesängen lautete, als Preussens Genius dem Wiedererwachen des vaterländischen Ruhmes vorleuchtete.

> Ein guter Engel für die gute Sache,
> Louise sei das Losungswort der Rache!

Noch passender als auf den Dichter, der diese Verse schrieb, würde es am Ort sein, bei den Compositionen auf einen andern Freiheitssänger, auf v. Stägemann Rücksicht zu nehmen, der ein Preusse in Berlin wohnte und seine Hymnen eigenhändig dem König übergab und der in plastischer Gegenständlichkeit in seinen Liedern Bilder aufstellte:

> Alsdann im Tempel grosser Befreier glänzt
> Ein Bruderguss, dein Bild und der Bundesfreund,
> Den Heldentritt auf Ungeheuern,
> Ueber den Völkern ein segnend Antlitz.

Der Bundesfreund ist Russland. Eine schwer zu vermeidende Klippe mehr, da Preussen jetzt für ihn keine Sympathie hegen kann und im Siegesgemälde eben so wenig Russland als England fehlen kann.

Vor dem Theater auf dem Gendarmenmarkt ist die Stelle für die Schiller-Statue umzäunt. Aber sie scheint aufgegeben werden zu sollen, da viele Anstrengungen gemacht werden, um auch Goethe hier ein Standbild zu errichten. Aber es schwebt die Frage: in welcher Weise? Die Freitreppe, so will ein Künstler, soll in der Mitte eine halbrunde Erweiterung und dadurch ein Plateau erhalten zur Aufstellung der von Rauch erfundenen Gruppe. Ein anderer, der Bildhauer Wredow, ist der Ansicht, die er im Anfange dieses Monats (Juni's) veröffentlichte, es müssten die Statuen vor der Treppe stehen, 70 F. davon und 20 F. von einander entfernt auf einem gemeinschaftlichen Untersatz. Wie in der Schule von Athen sollten sie gleich Plato und Aristoteles in einer Linie, nicht zur Gruppe vereinigt, gesehen werden. Allein auf dem Raphaelschen Wandgemälde ist die Treppe vor und nicht hinter ihnen und nach der Erklärung eines Bildhauers könne dies nicht statthaben, indem die hinansteigende Treppe sonst den Figuren das Ansehen des Fallens gebe. Was ebenso dagegen spricht, ist das Leidwesen, das dem Baue zugefügt würde, indem, wenn das Basement für die Figuren auch noch so niedrig wäre, der Prachttempel von den meisten Vorübergehenden nicht mehr vollständig gesehen werden könnte. Vollends entstünde die grellste Disharmonie, wenn man den beiden Dichtern, worauf Wredow einen Trumpf setzt, das Unrecht anthäte, sie vor der griechischen Säulenhalle in moderner Tracht erscheinen zu lassen. Nach einem dritten Vorschlage sind sie so aufzustellen, wie die Feldherren neben der Königswache. Wenn es erlaubt ist, Künstlern gegenüber eine Meinung auszusprechen, so würde sie dahin lauten, es mögen Schiller und Goethe auf mässigen Postamenten sich an die beiden äussersten Säulen anlehnen, so dass sie hinabblicken, um die Freunde der Kunst einzuladen, die Stufen zum Musendienst emporzusteigen. Der ungefüge Panther und Löwe müssten von der Treppe entfernt und an ihre Stelle nackte Genien gestellt werden, hier einen Candelaber haltend, dort einen Altar bekränzend, nach Motiven in den von Schinkel hinterlassenen Zeichnungen. So würde die Dichtergrösse nicht durch den Tempel und dieser nicht durch sie verlieren.

Der Kupferstecher Mandel hat von seiner Reise Zeichnungen nach drei Werken von Raphael mitgebracht. Durch sie wird sein Meister-Grabstichel das weniger und das allgemein Bekannte zur rechten Würdigung in grössere Kreise bringen. Das Blatt mit dem

Knaben, der den Kopf auf eine Hand stützt (vielleicht Raphaels Bildniss), nach dem Gemälde in Paris, reift der Vollendung entgegen. Seitdem der Abdruck der Platte im Lokal der Kunstfreunde ausgelegt war, hat es sehr gewonnen. Neben der Madonna des Lord Cowper in England (ein Umriss davon im dritten Bande von Passavant's Raphael), erblicken wir die Madonna della Sedia und gewinnen eine neue Anschauung, so oft auch dieses anziehendste aller Muttergottesbilder gestochen ist. In Morghen's treffliche Uebertragung haben Alle sich in der Art hineingesehen, dass wer Florenz besuchte, selbst die Kupferstecher, die dem Original ungetheilte Liebe zuwandten, es nur mit vorher eingenommenen Blicken betrachteten. Bei Mandel weicht das mürrisch Unwillige in den Zügen des Christkindes einem ernsten, hehren Adel, so dass der Zeitabstand zwischen der Entstehung dieser Madonna und der Sixtinischen sich merklich zu verengen scheint.

Die Ehebrecherin von Pordenone aus der k. Gemälde-Gallerie hat Eichens mit gewissenhafter Zartheit gestochen, so dass der davon vorhandene Steindruck sich nun in der Masse des Unbrauchbaren verliert.

Es ist Aussicht vorhanden, dass wir als Seitenstück zu der Disputa von Keller (seine Zeichnung ist Eigenthum des k. Kupferstich-Kabinets geworden) die Schule von Athen erhalten. Louis Jacoby, der sich durch den Kupferstich der Hunnenschlacht hervorthat, ohne dadurch das ältere Blatt von Thäter zu verdrängen, wird nach Rom gehen, um die Vorbereitungen zum Stich zu treffen.

Wir haben Thäter für Thiele gesetzt, wie früher Trumpf für Triumph. Druckirrthümer, die schwerer zu erkennen sind, als wenn für Thurmspitze Thürspitze, Moosswerk für Masswerk gelesen wird. Aber nicht allein den Setzer, sondern auch den Verfasser haben wir zu berichtigen. Wenn über Nachbildungen des Gemäldes von (Licino) Pordenone gesprochen wird, so ist eine Lithographie nicht verächtlich hintan zu setzen, sondern als löblich hervorzuheben, nämlich die von Jentzen.

**

Apollo und Marsyas.

Gemälde im Besitz des Herrn Morris Moore in London.

Von **J. D. Passavant.**

Dem ganzen kunstliebenden Publikum ist durch die vielen von Herrn Morris Moore selbst geschriebenen oder durch ihn veranlassten Zeitungsartikel und besonders gedruckte Abhandlungen in englischer, französischer, deutscher und italienischer Sprache hinlänglich bekannt, welche abweichende Ansichten über dessen Bild des Apollo und Marsyas bestehen und wie fest er darauf hält, dass es ein Originalwerk Raphaels sei. Nun meldet die Augsburger Allgemeine Zeitung vom 10. April 1860 aus Venedig, dass die Akademie di helle Arti daselbst ihr Urtheil über jenes Gemälde abgegeben und es für ein Originalbild Raphaels erklärt habe. Hiedurch habe hoffentlich der lang geführte Streit sein Ende erreicht und würde die Autorschaft des Bildes nicht weiter bestritten werden.

Dem ist aber nicht so. Denn nicht nur geniessen die Gutachten italienischer Akademien im Allgemeinen nur wenig Zutrauen, sondern es haben sich auch sogleich gewichtige Stimmen in Venedig und Mailand den frühern aus England, Frankreich und Deutschland angeschlossen, welche gegen die Behauptung des Herrn Morris Moore Einsprache gethan und diese dürften am Ende doch dem beinahe fieberhaften Enthusiasmus, den letzterer in halb Europa für sein Bild zu erregen gewusst, in die gehörigen Schranken zurückführen.

Ohne hier die Entstellungen vieler Thatsachen oder die Schmähungen gegen mich und Andere in jenen Aufsätzen berichtigen zu wollen, erlaube ich mir nur hier anzugeben, dass mir dieselben in grosser Anzahl durch Hrn. Morris Moore stets mit Randbemerkungen sind zugesendet worden und von denen hier ein Paar Beispiele: „A lesson for the idiot and liar Passavant," oder: „Encore une leçon pour le vil menteur Passavant, l'infame espion Waagen et consorten du Deutsches Kunstblatt." Diese Angaben werden hinreichen jedem unbefangenen Leser einen Begriff zu geben, in welchem Geiste die gegen mich von Hrn. Morris Moore gerichteten Schriften verfasst sind.

Meine Absicht ist hier einzig meine auf vieljährige Studien gestützte Ansicht über das Bild des Apollo und Marsyas den Meinungen entgegen zu stellen, welche mit weit mehr Gewandtheit der Literaten, als mit gründlicher Bilderkenntniss und kunstgeschicht-

lichen Studien geschrieben, eine so günstige Aufnahme gefunden haben.

Von der Herkunft des Bildchens wissen wir nur, dass es sich bereits seit längerer Zeit in England befindet, indem es den Stempel JB., des bekannten Kunstsammlers John Barnard trägt, dessen Gemälde im Jahre 1787 zu Greenwood verkauft wurden. Im Jahre 1831 sah ich es bei dem kunstliebenden Kaufmann Hrn. Duroveray in London. In beiden Sammlungen dachte niemand daran es für ein Werk Raphaels auszugehen, sondern es galt bei dem letzten Besitzer, wenn auch irrthümlich, für ein Werk Mantegna's und wurde auch 1850 unter diesem Namen in der Versteigerung des Nachlasses des Herrn Duroveray verkauft.

Im Jahre 1835 in Venedig verweilend, fand ich unter den in der Akademie der schönen Künste ausgestellten Originalzeichnungen alter Meister ein Studium zu dem Apollo und Marsyas auf röthlich Papier mit Silberstift gezeichnet und mit Weiss gehöht, welches jedoch nicht zu denen gehört, die einem Skizzenbuch Raphaels entnommen sind, sondern es ist fälschlich vom Grafen Cicognara mit dem Namen des Benedetto Montagna bezeichnet. Ich erkannte darin jedoch eine der Francesco Francia ähnliche Behandlungsweise und schrieb mir diese Bemerkung in mein Tagebuch. Einen gedruckten Catalog der Zeichnungen jener Sammlung gab es damals nicht und erst später, aus Anlass, dass Hr. Morris Moore sein Bildchen derselben Composition dem Raphael zueignete und diese Benennung in Venedig Glauben fand, schrieb man die Zeichnung dem Raphael zu und ist sie als solche in dem Catalog der Zeichnungen vom Jahre 1854 verzeichnet. Wenn nun Herr Morris Moore mich der Gewissenlosigkeit anklagt, im Jahre 1855 im Nachtrage meines Werkes über Raphael gesagt zu haben, dass in Venedig selbst die Zeichnung dem Raphael nicht zugeschrieben werde, während schon der Catalog von 1854 sie als solche angebe und er seine anklagende Erwiderung gegen mich als „kaiserlich und königlich“ bezeichnet, er aber dabei nicht angiebt, dass ich gesagt: meine Angabe beziehe sich auf das Jahr 1835, so fällt die an mir gerügte Gewissenlosigkeit ganz „kaiserlich und königlich“ auf ihn selbst zurück.

Im Jahr 1850 besuchte ich, auf eine an mich geschehene Einladung, Herrn Morris Moore in London, um das Bild des Apollo und Marsyas zu sehen, welches er damals erst kürzlich in einer Versteigerung als ein Bild des Mantegna für einen geringen Preis gekauft, aber kaum in dessen Besitz, als eines der köstlichsten Werke Raphaels ausposaunte. Er zeigte mir es unter der Bedingung, dass ich ihm meine aufrichtige Meinung über dasselbe sage. Wie erstaunt war ich nun, das einstens bei Herrn Duroveray gesehene Bild hier wiederzufinden. Ich erkannte jetzt sogleich, dass es weit mehr in der Art des Francesco Francia, als

in der des Raphael behandelt sei; dieses habe ich denn auch gegen Herrn Morris Moore offen ausgesprochen. Der Sache weiter nachdenkend erinnerte ich mich einer sehr beschädigten Temperamalerei auf Leinwand, Maria mit dem Christkinde, nebst einem Engelknaben, welcher die Violine spielt und zu den Seiten die HH. Crescentius und Vitale, darstellend, welche sich in der Gallerie der Brera in Mailand befindet, sei ehedem dem Raphael zugeschrieben worden, bis durch Auffindung eines Documents in Urbino sich herausstellte, dass es ein Werk des Timoteo Viti aus Urbino sei. Dieser war bekanntlich ein Schüler des Francesco Francia in Bologna und von demselben so geschätzt, dass er in seine Hauschronik notirte: „1495, heute am 4. April ist mein lieber Timoteo abgereist, Gott gebe ihm alles Gute und alles Glück.“ Später wurde er Raphaels Freund und, obgleich älter an Jahren, sozusagen dessen Schüler, indem er ihm bei der Ausführung der Frescobilder der Propheten und Sibyllen in der Kirche Sta. Maria della Pace in Rom behülflich war. Durch Vasari erfahren wir ferner, dass Timoteo nicht nur viele Zeichnungen Raphaels copirt hat, sondern auch solche eigner Erfindung so sehr in der Art Raphaels ausführte, dass sie jetzt öfters für des Letztern Arbeiten gelten. Noch gedenke ich hier einer grössern Miniaturmalerei von ihm, den Christus auf dem Oelberge darstellend, welche von Raphaelischer Schönheit ist und sich im Besitz des Marchese Antaldo Antaldi in Pesaro befand, so wie des Altarblattes der Maria mit dem Christkind nebst zwei anderen Knaben und den Aposteln Jacobus dem Aeltern und Jüngern, das im Berliner Museum ehedem dem Giovanni Santi, dem Vater Raphaels, zugeschrieben wurde. In allen diesen Werken ist Timoteo Viti noch einfach in der Composition und von wahrhaft Raphaelischem Liebreiz. Welche Tiefe des Gemüths in seinen frühern Werken zu finden, bezeugt auch seine büssende Magdalena in der Pinakothek zu Bologna. Allerdings gehört Timoteo Viti zu jenen Malern aus dem Anfang des XVI. Jahrhunderts, wie z. B. sein Zeitgenosse Giovanni, lo Spagna, ein Schüler des Pietro Perugino, welche in ihrer frühern Periode sehr schöne Fähigkeiten in ihren Werken zeigten, später aber in eine beklagenswerthe Verflachung verfielen. In Betracht aller dieser Umstände gelangte ich zu der Ueberzeugung, dass das in Francia's Manier ausgeführte Bild des Apollo und Marsyas dem Timoteo Viti zuzuschreiben sei, was ich gleichfalls Hrn. Morris Moore mittheilte.

Zur weitern Begründung meiner Ueberzeugung folge hier eine mehr ins Einzelne gehende Beurtheilung des Werkes selbst. Vor allen Dingen ist anzuerkennen, dass es ein überaus schönes Bildchen ist, welches durch die Grazie und Naivität der Composition, durch Harmonie der Färbung und sorgfältige Ausführung jenen eigenthümlichen Reiz ausübt, den wir in den bessern italienischen

Malereien aus dem Ende des XV. und Anfang des XVI. Jahrhunderts bewundern und der sich namentlich in den Werken eines Francesco Francia, Pietro Perugino und ihrer besseren Schüler in so eigenthümlicher Weise ausspricht.

Bei der dreisten Ueberredungsgabe des Besitzers des Apollo und Marsyas-Bildes, und bei der allgemein so seltenen gründlichen Bilderkenntniss ist es daher nicht zu verwundern, wenn ersterer pro domo sprechend, und bei den Kunstliebhabern eine verzeihliche Unkenntniss das anziehende Bildchen nur dem grossen Urbinaten glaubten zuschreiben zu dürfen. Eine strenge Vergleichung des Bildes mit unbezweifelten Jugendwerken Raphaels wird uns jedoch eines andern belehren.

Erstlich zeigt die Figur des Marsyas eine Art Naturalismus, eine gewisse Magerkeit in der Zeichnung, sind die Haare auf eine Weise behandelt, wie wir dieses in keinem Werke Raphaels vorfinden. Der Apollo ist zwar eine jugendliche Gestalt von grosser Anmuth, die etwas leere Zeichnung daran steht aber der des Raphael weit nach. Vergleichen wir sie mit dem Studium nach einem Jüngling in der Florentiner Sammlung (Photographie No. 129), so finden wir die Zeichnung und Modellirung daran von solch feinem Naturgefühl, dass die Figur des Apollo im Entwurf in Venedig dagegen beinahe steif und schwerfällig erscheint. Dasselbe gilt in Bezug auf den Ausdruck des Kopfes, der in Nichts an die Raphaelische Grazie erinnert. Sodann ist der rechte Arm des Apollo etwas zu kurz gerathen, was bei Raphael um so weniger vorkommt, als er im Gegentheil die Neigung hatte, die Extremitäten gehörig entwickelt darzustellen. Auch eine gewisse Fülle der Zeichnung des Nackten, namentlich der äussere Umriss der Unterbeine zeigt sich schon in den frühesten Entwürfen Raphaels, wobei hier an die Bilder, das Sposalizio von 1504 und das der drei Grazien, um 1506 gefertigt, hinzuweisen ist. Die fast überreiche, aufs Aeusserste vollendete Landschaft mit den vielen etwas kleinlichen Einzelheiten erinnert an einen der frühesten Kupferstiche Marc-Anton's in der Art des F. Francia behandelt und den Vulcan, Venus und Amor darstellend (Bartsch No. 326); sie entspricht aber in keiner Weise der breiteren Behandlung Raphaels in seinen landschaftlichen Hintergründen, wovon selbst das so äusserst zart vollendete Bildchen aus seiner Jugend, die Vision eines Ritters, jetzt in der National-Gallerie in London, einen sprechenden Beweis giebt. Niemals kommen bei Raphael solche Vögel in der Luft vor, wie im Bild des Apollo und Marsyas, die unschön und von fleckiger Wirkung sind. Die Carnation, obgleich von angemessener und schöner Färbung, hat nicht jene leuchtende Klarheit, wie in dem Bilde der drei Grazien, dem einzigen bekannten mit mythologischen, nackten Figuren aus Raphaels Jugend. Doch das Bild des Herrn Morris Moore ist ja, was anfänglich ganz unbeachtet blieb, mit

Raphaels Zeichen R. V. versehen! Nun, es scheint, dass man endlich gefunden glaubte, was man leidenschaftlich gewünscht; denn in der That sind die Zeichen, welche man für jene Buchstaben ausgiebt, nichts anderes als Verzierungen, die sich, mit anderen in Gold gemalten Ornamenten, auf dem zur Erde liegenden Köcher befinden. Ungeachtet ähnlicher schon vor fünf Jahren öffentlich vom Director Dr. Waagen, mir und Andern erhobene Bedenken über die Autorschaft des Bildes, hat Herr Morris Moore, ohne jedoch jemals überzeugende Gründe für seine Behauptungen anzugeben, doch dieselben zur Geltung gebracht, und hat selbst, wenn auch nicht in seinem Vaterlande, so doch in Paris, Berlin, Dresden, München, Wien und Venedig, wohin er mit seinem Bilde gekommen war, wahre Triumphe gefeiert, indem die grosse Menge der Kunstliebhaber und Literaten seiner Verkündigung laut zustimmten; dagegen blieben die Stimmen einiger gründlichen Kenner unbeachtet, die alle darin einverstanden scheinen, dass das Bild in der Art des Francesco Francia behandelt sei; theilweis schrieben sie es ihm sogar selbst zu, sich vielleicht der kleinen Bilder dieses Meisters, wie der Anbetung der Könige in Dresden und der Taufe Christi, ehedem bei Woodburn in London, erinnernd, oder sie glaubten darin die Hand des Lorenzo Costa zu erkennen, der unter Francia arbeitend sich dessen Manier angeeignet hat.

In Mailand, wo das Bild des Apollo und Marsyas zuletzt, Angesichts des Sposalizio, in der Gallerie der Brera ausgestellt war, wurden jedoch die für dasselbe gemachten Ansprüche auf die Autorschaft Raphaels entschieden zurückgewiesen, indem sich der Conservator, Cavaliere Molteni, und der Sekretair der Akademie, Herr Magalli, der Ansicht des Venetianers Herrn Mongeri anschlossen. Dieser glaubt nämlich das Bild dem Pinturicchio zuschreiben zu müssen, und bezieht sich dabei auf eine Kreuztragung mit vielen kleinen Figuren dieses Meisters, jetzt im Besitz des Grafen Borromeo, worauf die allerliebst gezeichneten Figürchen in der Behandlungsweise, namentlich auch in der Zeichnung der Beine, sehr mit dem Bild des Apollo und Marsyas übereinstimmen sollen. Alles sei mit Gold gehöht, Waffen, Haare und Bäume, wie beim Bild des Herrn Morris Moore, und auch ganz ähnliche Vögel befänden sich in der Luft. Kann ich der Ansicht der Mailänder Kunstkenner auch nicht beitreten, so stimmen doch sehr viele gewichtige Urtheile darüber überein, den Apollo und Marsyas als ein Werk Raphaels nicht anzuerkennen. Ein neuer Federkrieg mit Herrn Morris Moore hat sich entsponnen und die Hoffnung, dass nun aller Streit über dieses Bild geschlichtet sei, ist noch keineswegs in Erfüllung gegangen.

Der Besitzer des Bildes soll sich mit ihm nach Florenz gewendet haben, dort bessern Erfolg als in Mailand erwartend. Ob

nun aber die Untersuchung daselbst zu einem schliesslichen Ergebniss führen wird, ist bei dem Mangel irgend eines Documents über dasselbe und der Schwierigkeit, bei Bildern von zweifelhaftem Gepräge eine unumstössliche Bestimmung für deren Meister zu finden, kaum zu erwarten. Eben so erscheint es sehr zweifelhaft, dass, selbst bei den günstigsten Zufällen, der Werth des Bildes so gesteigert werde, um den Preis von 500,000 Francs zu erlangen, welchen, wie aus sicherer Quelle verlautet, Herr Morris Moore in Paris für dasselbe glaubte bestimmen zu können.

Holzschnitte altdeutscher Meister.

(Fortsetzung.)

Melchior Schwarzenberg.

In meiner Schrift über die meklenburgischen Formschneider des 16. Jahrhunderts (auch im Jg. 23 der Jahrbücher des Vereins für meklenburgische Geschichte, 1858) habe ich erwähnt, dass jener Xylograph, den ich nach dem Vorgange meines Freundes Lisch Melchior Schwarzenberg nannte, wahrscheinlich durch den herzoglichen Rath Nicolaus Marschalk von Sachsen aus nach Rostock gekommen ist und dort als Formschneider für die Buchdruckerei des gelehrten Mannes thätig war. Marschalk hatte schon in Erfurt eine eigene Druckerei, welche Günther Winter und (später) Heinrich Schneider aus Blankenburg leiteten, so dass wir also unsern Schwarzenberg wohl in Erfurt zu suchen haben werden. Und in der That, uns begegnet dort um 1511 ein Formschneider, der sich durch die Buchstaben M. S. kund giebt. In Jg. 2 des Archivs, S. 128 flgd., habe ich die Ausgaben des deutschen Vegetius besprochen und auf die Holzschnitte der Erfurter Ausgabe von 1511 aufmerksam gemacht, von denen einer (die zweite Abbildung zum zweiten Buche) das Monogramm M. S. trägt: dieser Künstler könnte recht gut Melchior Schwarzenberg sein; ich will dies jedoch nicht fest behaupten. Marschalks erster Rostocker Druck fällt in das Jahr 1514; in den Institutiones reipublicae militaris Marschalks von 1515 finden sich verkleinerte Copien der Abbildungen im Vegetius von Hans Knapp, und diese Holzschnitte, obgleich flüchtig behandelt, glaube ich Schwarzenberg und dessen Gehülfen zuschreiben zu müssen.

Um 1520 verschwindet Schwarzenberg aus Rostock, und erst 1530 finden wir einen für Wittenbergische Officinen thätigen Künstler, der seine Formschnitte mit den Buchstaben M. S. bezeichnet

und Melchior Schwarzenberg genannt worden ist. Aus dem Jahre 1530 kenne ich von diesem Xylographen folgenden Titelholzschnitt mit dem Monogramme MS: Christus treibt die Verkäufer und Wechsler aus dem Tempel; oben halten zwei Engel einen bekränzten Schild mit dem Zeichen; zu beiden Seiten architektonische Verzierungen. Der Holzschnitt findet sich auf dem Titel von Bugenhagens Historia des leidens vnd Aufferstehung Jhesu Christi, Wittenberg, Georg Rhaw, 1530, 8°. Höhe 4 Z. 8 L., Breite 3 Z.

Dieser Schwarzenberg ist nicht mit einem etwas jüngeren Formschneider zu verwechseln, der seine Blätter gleichfalls durch die Buchstaben M. S. zeichnete. Brulliot erwähnt den Künstler in seinem Monogrammen-Lexikon, Bd. 2, No. 2049, und beschreibt daselbst den Titelholzschnitt zu: Der Stat Nurmberg verneute Reformation, 1564. Es entging ihm, dass dasselbe Buch noch einen zweiten Holzschnitt desselben Meisters enthält, der nicht minder schön ist, als das Titelblatt. Unter einem Portale sieht man vier weibliche Gestalten: in der Mitte Res publica, vor welcher der Friede schlummernd sitzt; rechts davon die Justitia mit Schwert und Wage; links die Liberalitas mit einem Geldbeutel. Im Hintergrunde die Stadt Nürnberg; oben in den Wolken Gott Vater. Unten in der Mitte die Buchstaben M. S. Höhe 10 Z., Breite 6 Z. 1 L. Auch dies Blatt bestätigt Brulliots Urtheil, welches den Künstler einen sehr geschickten Meister nennt.

Formschneider **Herman.**

Nachdem ich in Jg. IV des Archivs einen Holzschnitt von Herman, das Bildniss Martin Luthers nach einer Zeichnung von Hans Baldung Grien, beschrieben habe, ist es mir gelungen, noch ein anderes Blatt von diesem Xylographen aufzufinden, nämlich eine Titeleinfassung, welche in Strassburger Drucken von 1525 und 1526 vorkommt. Die Einfassung stellt ein von zwei Säulen getragenes Portal dar; an jeder Säule klettert ein nackter Knabe; [1] unten gleichfalls zwei Kinder, zwischen ihnen eine weibliche Gestalt, deren Körper in rankende Blumen ausläuft; oben ein Mascaron, und über dem Portal zwei bärtige Männer, welche fliegende Bänder halten. Auf dem Bande des Mannes in der linken Ecke liest man den Namen HERMAN. Höhe 4 Z. 9 L., Breite 3 Z. 1 L. Ob Herman in Strassburg gelebt hat?

1) Auch die im Archiv, Jg. IV, S. 92, und in R. Weigels Kunstcatal. No. 21915, beschriebene Titeleinfassung von Joh. Ulrich zeigt, wenn sie vollständig ist, in jeder der beiden Seitenleisten eine Säule, an welcher ein nacktes Kind in die Höhe klettert.

Ambrosius Holbein.

Den in Naglers Monogrammenwerke, Bd. 1, No. 685, angeführten Holzschnitten von Ambrosius Holbein füge ich noch folgendes Blatt bei, welches in verschiedenen Drucken von Pamphilius Gengenbach zu Basel vorkommt. Vgl. Weimarsches Jahrbuch für deutsche Sprache und Literatur, Jg. IV, S. 12, und Serapeum, 1858, No. 19. Der Holzschnitt stellt das Wappen des deutschen Kaisers Karl V. dar, umgeben von der Toisonkette. Um das Wappen fliegt ein Band mit der Inschrift: Quy vouldra; links in dem Bande die Jahreszahl 1517, und vor dieser das aus den verschlungenen Buchstaben A H bestehende Monogramm. Breite 4 Z., Höhe 3 Z. 5 L.

Die Holzschnitte in Gengenbachs Schriften sind noch nicht näher untersucht worden; Weller nennt sie charakteristisch und talentvoll und glaubt, dass Gengenbach sie selbst geschaffen habe. In einem Gengenbachschen Drucke: „Die siben Alter, oder Bilgerschafft der junckfraw Maria, 1521, kl. 8°.“ kommt ein die ganze Seite einnehmender Holzschnitt vor, welcher Maria's Opfer im Tempel darstellt und das Zeichen des Urs Graf, so wie unten die Buchstaben F M S trägt. Vgl. Gödeke, Pamph. Gengenbach, 1856, S. 688.

Formschneider **I. K.**

Bezug nehmend auf die Abhandlung des Herrn Geh. Ober-Finanzrath Sotzmann über den Monogrammisten I. K. in Jg. VI des Archivs, erlaube ich mir die Bemerkung, dass auch ich den französischen Künstler I. K. von dem deutschen Meister I. K. jetzt trenne, nachdem mir namentlich im vorigen Jahre durch die Güte eines Sammlers verschiedene noch unbekannte Blätter von beiden Xylographen zu Händen gekommen sind; ich werde solche später beschreiben.

Die zierlichen Holz- und Metallschnitte des Franzosen erinnern sehr lebhaft an den Meister mit dem Kreuz von Lothringen; die unscheinbaren, in die Ecke gesetzten römischen Initiale I. K. können aber unmöglich auf den Verleger eines Buches, sondern nur auf den Zeichner oder Formschneider gedeutet werden. In den Tielman Kerverschen Heures, von denen mir die den Bibliographen entgangene Ausgabe von 1529 vorliegt, kommen Randleisten mit Kervers Namenschiffre und seiner Hausmarke vor; hier sind die Buchstaben aber von grosser, in die Augen fallender Form.

Wenn ich den Monogrammisten I. K. Jacob Kerver nannte, so folgte ich Brulliot und Nagler (nicht Papillon); Nagler hält

Kerver für einen gebornen Deutschen und nennt ihn „Zeichner, Formschneider und Buchdrucker". Dass die Andeutungen, Kerver habe im Elsass gelebt und könne sich in Frankfurt a. M. aufgehalten haben, nur nach den verschiedenen Drucken mit den Holzschnittfolgen gemuthmasst sind, wird jeder Unbefangene einsehen. Ich glaube, meine unbedeutenden Forschungen über die Formschneidekunst stets in bescheidenem Tone vorgetragen zu haben, gestehe auch gern, dass ich hier und da geirrt haben mag. Sollte aber ein Irrthum in so harter Weise gerügt werden müssen?

Wiechmann-Kadow.

Der Meister mit dem Monogramm I. K.

(Bartsch IX. p. 157.)

vom Geh. Ober-Finanzrath **Sotzmann.**

(Schluss.)

Wenn übrigens im Catal. Poignon Dijonval, Paris 1810, 4. II. 995 unter der Ueberschrift Jacques Kerver, dessinateur et imprimeur, né en Allemagne, florissait à Paris en 1510, eine Zeichnung in dieser Sammlung vorkommt, so ist dies Argument von gar keinem Gewicht, indem zwar Alles dafür spricht, dass Bénard, der Verfasser des Catalogs, eine vielleicht mit I. K. bezeichnete Arbeit, welche er für eine deutsche erkannte, vor sich hatte, dass er aber seine Notiz über die Künstler aus Papillon oder einer andern unsichern französischen Quelle geschöpft hat, wie es denn in Kunstkatalogen mit der Künstlertaufe gewöhnlich nicht eben genau genommen, sondern meist einer andern nachgeschrieben wird.

Wir glauben hiermit genug gesagt zu haben, um erwarten zu können, dass der Name Jacob Kerver hinführo in den Verzeichnissen der Künstler, Zeichner und Formschneider ganz gestrichen und in Monogrammenbüchern, welche die Künstler, die Buchdrucker, die Buch- und Kunsthändler und endlich die Gelehrten und Dichter nach Gebühr von einander trennen, sein nur auf seinen Signeten vorfindliches Monogramm lediglich als Buchdrucker-Monogramm vermerkt werden wird. Wir gehen daher zu unserm deutschen Meister I. K. über, dessen Arbeiten das vaterländische Gepräge so deutlich an der Stirn tragen, dass selbst ein wenig gebildeter Laie Anstand nehmen wird, sie mit vorstehenden französischen in einen Topf zu werfen. Sein Hauptwerk sind: 1. Die Holzschnitte zu: W a p p e n D e s h e y l i g e n R ö m i-

schen Reichs Teutscher nation. Der Churfürsten, Fürsten, Grauen, Freiherrn, Rittern, Auch der meerer theil Stett so zu dem Reich (in Teutschem land gelegen) gehören vnd gehört haben. Frankf. a. M. Cyriak Jacob. 1545. Fol. Sie bestehen in 144 ganzen Figuren von Fahnenträgern, deren Fahnen, mit Ausnahme der 24 letzten Figuren, wo sie leer sind, jede das Wappen eines Reichsstands führen. An diesen Figuren, die jede eine volle Blattseite einnehmen, ist alles bewundernswürdig, sowohl die kecke und sichere Zeichnung als die verständige Ausführung mit den einfachsten Mitteln des Holzschnitts, meist ohne Kreuzschraffirung, der Ausdruck der Köpfe, die Mannigfaltigkeit der Stellung, Bewegung und selbst der Bekleidung. Letztere ist zwar im Allgemeinen die des deutschen Lanzknechts in der ersten Hälfte des XVI. Jahrhunderts, aber die gewähltere jener Doppelsöldner und Vorkämpfer, die sich in Gestalt und Tracht schon äusserlich vor dem grossen Haufen auszeichneten. Keiner ist dem andern weder in der Geberde noch in der Kleidung gleich. Nur wenige haben Eisenpanzer und Helm, die übrigen in der Regel dicht anschliessende Wämser und Beinkleider, diese oft mi-partis, nur die Aermel sind weit, Alles aber meist in mancherlei Weise geschlitzt und immer verschieden in Schnitt und Muster. Der Kopf ist blos oder mit einem flachen Federbarett bedeckt; nur wenige haben einen Degen oder langes Schwert an der Seite, allgemein ist dagegen der Dolch neben jenem oder allein, quer über der einen Hüfte am Gürtel. So stehen sie da, entweder ruhig und fest, wie an den Boden gewurzelt, oder weit ausschreitend und mit beiden Händen die gewaltige Fahne, von der sie zuweilen halb verdeckt werden, schwingend. Die auf den Fahnen abgebildeten Wappen haben nicht die heraldische Form von Schild und Helm, jener oft nicht mit verschiedenen Abtheilungen oder Feldern, wie in den gewöhnlichen Wappenbüchern, sondern nur das aus einem einzelnen Gegenstand bestehende Hauptbild, welches dem Lande oder der Stadt als ursprüngliches Wappenzeichen angehört und sie von andern unterscheidet. Dieser Gegenstand, wie z. B. das mainzische Rad, die sächsische Raute, der brandenburgische Szepter, erscheinen auf der Fahne ohne alle Einfassung in dem grossartigsten Styl der mittelalterlichen Heraldik. Kurz, wir haben hier einen vollendeten Meister vor uns, auf einer Höhe der Kunst, wo er selbst die Vergleichung mit Holbein in dessen grossen Kostümfiguren nicht zu scheuen hat. Das Buch, welches diese Holzschnitte enthält, ist von Cyriak Jakob nicht blos gedruckt, sondern auch selbst veranstaltet. Dieser war Buchdrucker und Buchhändler in Frankfurt a. M. von 1540—50, er führte als Signet eine Wolkenhand, die ein gekröntes Herz hält, mit der Beischrift: Cor regis in manus domini, welches Signet nach seinem Tode wahrscheinlich mit seiner Offizin an Dav. Zephelius überging und in

dem Wappenbuch von derselben Hand ist, wie die Holzschnitte. In seiner undatirten Vorrede geht er von den bekannten vier Monarchien aus, deren letzte eiserne, die römische, nach ihrer Zerschmetterung durch Christus, den edlen Deutschen zugestellt worden sei, denen er empfiehlt, das davon Uebrige nunmehr zu erhalten und sich „frembde nationen, wie kinder, nitt äffen, noch ins maul zu greiffen zu lassen, das ihnen nitt vileicht auch die zeen (Zähne) aussgeprochen werden“, eine Warnung, die bei den lieben Deutschen leider wenig gefruchtet hat. Darauf sagt er: er habe aus eigner Liebhaberei sonderlich die Wappen der Fürsten, Stände und Städte zusammengesucht, die zur Wahl eines römischen Kaisers gehören und ihnen einen Auszug aus weiland Jakob Köbels, Stadtschreibers von Oppenheim, Schrift von der Kaiserwahl und den deutschen Reichsständen vordrucken lassen. Dies ist jedoch mehr geschehen um seinen Holzschnitten, in Ermangelung eines speziellen, dazu gehörigen Texts, eine schon bekannte und ihrem Inhalt nach damit verwandte Abhandlung hinzuzufügen, die wenigstens zu einigen Anhalt dabei dienen konnte, als um von Köbels Schrift, die hier nur abgekürzt erscheint, eine neue Ausgabe mit besseren Holzschnitten zu liefern. Köbel, der selbst Buchdrucker war, hatte diese noch bei seinen Lebzeiten schon um 1532, ausser einer lateinischen, auch in zwei deutschen Ausgaben zu Oppenheim und Mainz herausgegeben und die deutschen Reichsstände darin nach der traditionellen Eintheilung in Quaternionen abgehandelt, nach der sie in jeder fürstlichen, dynastischen oder städtischen Kategorie nur durch eine Vierzahl repräsentirt werden, wobei die Reichsstädte, deren Anzahl im weiteren Sinn über 100 betrug, am übelsten fuhren, indem in den vier Kategorien derselben (Städte, Burgen, Dörfer und Bauern) nur für 16 Platz da war. In Köbels deutschen Ausgaben laufen die Fürsten und Dynasten in einzelnen Figürchen und die 16 Städte in kleinen Feldern, mit ihren Wappen, in schlechten Holzschnitten zwischen dem Text nach Ordnung der Quaternionen über mehrere Seiten fort. In Cyr. Jakobs Wappenbuch bricht der vorangehende Auszug bei den Ständen mit den Dynasten ab, die Quaternionen der Städte sind weggeblieben. Darauf folgen die 144 Fahnenträger auf beiden Seiten der Blätter und blos mit den zugehörigen Landes- oder Ortsnamen darüber unmittelbar auf einander bis ans Ende und zwar nach den ersten 37 für die Fürsten und Herren nach den Quaternionen, obgleich nicht ohne einzelne Abweichungen, sodann 83 für die Städte und endlich 24 mit leeren Fahnen. Der Verleger hat offenbar die Absicht gehabt, die Wappen der Reichsstädte vollständig und ohne Rücksicht auf die Quaternionen zusammenzubringen und da ihm dies nur mit 83 gelungen ist, so hat er, wie er in der Vorrede sagt, noch diese leeren Fähndriche hinzugedruckt, um die mangelnden Wappen einzeichnen oder malen

zu lassen. Obgleich nun Köbels Originalausgaben seiner Schrift über die Kaiserwahl und die deutschen Reichsstände von Cyr. Jakobs erst 12 Jahre nach jenes Tode erschienenen Wappenbuch wohl zu unterscheiden sind, welchem nur ein Auszug aus jenen als Zugabe zu dem Hauptwerk der Holzschnitte einverleibt ist; obgleich Köbel an diesen schon deshalb keinen Antheil haben kann, weil er bei seiner Schrift von einem ganz andern Gesichtspunkt ausging und sich streng an die Quaternionen hielt, ohne auf die Städte ein besonderes Gewicht zu legen, so hat sein Name vor dem Auszug und der Umstand, dass auch die Holzschnitte mit den Anfangsbuchstaben seines Vor- und Zunamens bezeichnet sind, doch schon früh verführt, Köbeln auch für den Urheber des Wappenbuchs zu halten, wobei freilich Cyr. Jakobs Vorrede ganz unbeachtet blieb. Als auch dieser 1550 gestorben war, hatte der um die deutsche Litteratur und die Bücherillustration durch den Holzschnitt in der letzten Hälfte des XVI. Jahrhunderts hochverdiente Buchhändler Sigism. Feyerabend in Frankfurt am Main die sämmtlichen Holzstöcke des Wappenbuchs an sich gebracht und fand er sich bewogen, mit Hülfe derselben eine zweite Ausgabe dieses Buchs, 1579 gedruckt von J. Schmidt in Frankfurt, Fol., in seinem Verlag herauszugeben, in deren an den Würzburg'schen Botenmeister Adam Khal gerichteten Vorrede er sagt, Kobel, den er einen „weiland Liebhaber alter Geschicht und Chronikschreiber“ nennt, „habe auch einen feinen Schatz des Röm. Reichs Wappen zusammengetragen vnd für etlichen jaren öffentlich in Truck aussgeben lassen“, welches Wappenbuch er, Feierabend, jetzt wieder erneut und herausgegeben. Er fällt also auch in den Irrthum, Köbeln selbst für den Urheber des Wappenbuchs und den Sammler der Wappenholzschnitte desselben zu halten, was, wegen des seit mehr als 30 Jahren noch mehr verdunkelten Sachverhältnisses, eher zu entschuldigen ist. Im Uebrigen hat die zweite Ausgabe denselben Auszug aus Köbel und dieselben nachfolgenden Holzschnitte der Fahnenträger wie die erste, doch sind noch andere meist Ammansche Holzschnitte aus Feierabends Vorräthen hinzugefügt, so vor der Vorrede Elias von Raben gespeist, wo links ein Wappenschild, mit einem bärtigen Mannskopf darin, an einem Baum hängt, wahrscheinlich derselbe, wie der in Beckers Jost Amman S. 17 aus den biblischen Figuren von 1579. 4. angeführte und zwischen dem Text des Auszugs eingedruckte Wappen mehrerer Fürsten und andere.

Kommen wir nun auf die Holzschnitte der Fahnenträger in der ersten Ausgabe von 1545 zurück, so giebt Cyr. Jakob in seiner Vorrede als Ursache der mehrmals veränderten Signaturen (die bei den Holzschnitten von B bis E des grossen lateinischen, dann von A bis L des grossen und endlich von a bis c des kleinen deutschen Alphabets laufen) an, dass die Holzschnitte nicht

zu gleicher Zeit, sondern an drei verschiedenen Orten wären geschnitten worden, weshalb er sie nicht auf einmal nach ihrer Reihe, sondern absatzweise, wie sie eben ankamen, habe drucken können. Diese Angabe ist wichtig, denn es sind daraus mit völliger Sicherheit nachstehende Folgerungen zu ziehen.

a. Dass die Bezeichnung aller Blätter (bis auf 8 oder 9 ganz unbezeichnete) entweder mit den Buchstaben I K oder mit K allein, wo einmal die Verlängerung des vordersten senkrechten Balkens nach unten zu zugleich das I oder J vertritt, auf den Zeichner und nicht auf den Formschneider geht und dass das auf den beiden Blättern von Frauenberg und Rittlingen dem Buchstabenzeichen beigefügte Werkzeug, welches wie ein Stichel aussieht, der oben mit einem Schaft oder einer Handhabe versehen ist, kein Formschneidemesser sein, sondern etwas anders andeuten muss.

b. Dass der Künstler seine Zeichnungen mit dem Griffel oder mit der Feder Strich vor Strich grade so wie sie geschnitten werden sollten wahrscheinlich auf den Holzplatten selbst, die nachher an die Formschneider verschickt wurden, vorgerissen haben muss, denn nur auf diesem Wege war es möglich, bei der Ausführung in Holzschnitt durch verschiedene Hände eine so allgemeine Gleichförmigkeit zu erzielen wie hier, wo man bei Vergleichung der dreierlei Formschneiderarbeit, nach Anleitung der Signaturen, keinen merklichen Unterschied wahrnimmt.

c. Dass die Zeichnungen unmittelbar vor und für den Schnitt gemacht, mithin nicht viel älter als von 1545, am wenigsten aber eine Verlassenschaft des damals schon seit 12 Jahren verstorbenen Köbel sein können.

2. Die Holzschnitte zu Boccatius de claris mulieribus. Bernae Helv. Matth. Apiarius. 1539. Fol., einem der beliebtesten Unterhaltungsbücher des Mittelalters, welches im XV. und XVI. Jahrhundert sowohl in der lateinischen Originalsprache als in deutscher Uebersetzung oft gedruckt und häufig mit xylographischen Illustrationen versehen wurde. Hier bestehen sie, mit Ausschluss einiger Wiederholungen, in 13 historischen Vorstellungen zu eben so viel einzelnen Kapiteln, deren im Ganzen 105 gezählt werden. Sie sind in Queroktav, hoch $2^3/_4$ Z., breit $5^1/_4$ Z. und gehören zur Geschichte von Adam und Eva (Kap. 1), Semiramis (2), Ceres (5), Europa (9), Thisbe (12), Arachne (17), der Erythräischen Sibylle (19), die Sibylle Nicauta (41), Lucretia (46), Thamyris (47), Avelia (50), der cimbrischen Weiber (78) und der Päpstin Johanna (99). Der erste dieser Holzschnitte hat auf einem Täfelchen, welches an einem Baum hängt, die Jahrzahl 1537. Der zweite ist mit I K bezeichnet, welche Buchstaben sich auch, mit Ausnahme von drei unbezeichneten Blättern, auf allen übrigen aber durch Punkte von einander getrennt, finden. Bei ihnen liegt fast immer ein Dolchmesser von derselben Art, wie es auch einige

andere gleichzeitige Künstler, z. B. Urs Graf, Jost Amman, die beiden N. und R. M. Deutsch, bei ihrem Zeichen geführt haben. Was es mit dem Dolch für eine Bewandtniss hat, ist noch nicht näher aufgeklärt; es verlohnte sich wohl der Mühe, die Werkzeuge, die auf den Holzschnitten und Kupferstichen alter Meister neben ihren Monogrammen vorkommen, in getreuen Facsimile's auf einer Tafel zusammenzustellen und deren Bedeutung und Endzweck, mit Rücksicht auf die damalige Technik der Goldschmiedekunst, des Kupferstichs, Formschnitts und Münzeisenschnitts genauer zu untersuchen, was freilich, da wir von der unserer heutigen verbesserten Technik vorangegangenen wenig wissen, nicht leicht sein würde. Das mit einem förmlichen Dolchgriff und zuweilen mit einer daran hängenden Schlinge, wie um es mit der Hand in festere Verbindung zu setzen, versehene Dolchmesser hat, so wie der in dem Wappenbuch ein paarmal bei dem Monogramm unsers Meisters befindliche Stichel mit dem bei bekannten Formschneidern um das Ende des XVI. Jahrhunderts so häufig vorkommenden Schneidemesserchen so wenig gemein und sieht demselben so unähnlich, dass es nicht wohl zu gleichem Gebrauch gedient haben kann, wie denn auch unser Meister ein Zeichner, oder wie diese sich damals nannten, ein Reisser, aber kein Formschneider war. In dem Bokkaz zeigt er sich anders, als im Wappenbuch; es hält schwer ihn wieder zu erkennen, welches aber einmal daher kommt, weil der Gegenstand in beiden verschieden ist; dort sind es historische Vorstellungen aus entfernten Zeiten, hier einzelne gleichartige Figuren, fast dreimal so gross als die dortigen. Dann, weil die Zeichnungen zu jenem acht Jahr früher entstanden sind, wo er die Höhe wie im Wappenbuch noch nicht erreicht hatte. Uebrigens gehören die zum Bokkaz zu den besseren Bücherholzschnitten aus der ersten Hälfte des XVI. Jahrhunderts, sie sind gut erfunden und gezeichnet und nähern sich im Allgemeinen dem Holbeinschen Styl. Anachronismen und andere Verstösse müssen dem Zeitalter zu gut gehalten werden. Assyrier, Meder und Scythen erscheinen im deutschen Zeitkostum neben römisch gerüsteten Kriegsleuten; nur die Frauen sind zuweilen etwas phantastischer gekleidet. Kaiser Augustus, dem die Sibylle die Mutter Gottes zeigt, hat ein Wappen mit dem doppelten Reichsadler neben sich; in der Flucht der Clölia ist die Tiber nicht breiter als das Pferd lang ist, auf welchem sie sitzt; die cymbrischen Weiber, in der Tracht der Basler Bürgerfrauen, erhängen sich und schlachten ihre Kinder, um der römischen Sklaverei zu entgehen, nicht in der Wagenburg, sondern in einer mit einem grossen Kachelofen versehenen Stube. In dem letzten Holzschnitt wird der kreisende Papst von dem Narren, der hinter einer Säule steht, verspottet. Die Unart der alten Drucker, die Anzahl ihrer Bücherholzschnitte durch Wiederholung oft an den ungeeignetsten Orten zu vermehren,

zeigt sich auch hier. Die Vorstellung zur Arachne, worin ein grosses Spinnengewebe oben an der Decke des Zimmers, worin sie sich erhängt hat, nicht fehlen durfte, ist auch zu Kap. 48 von der Buhlerin Bearna, die sich die Zunge abbiss, um ihre Liebhaber nicht zu verrathen, wieder angewandt und die Spinnwebe hier wahrscheinlich durch Aufdruck eines Handstempels in einen schwarzen mit weissen Streifen durchzogenen Fleck verwandelt worden. Ebenso ist die Scythenkönigin Thomyris, die den Kopf des Cyrus in einen mit Menschenblut gefüllten Schlauch steckt, zu Kap. 54 von der Malerin Thamiris wohl nur der Namensähnlichkeit wegen wiederholt. Was die Formschneidearbeit betrifft, so ist sie zwar im Ganzen tüchtig, aber für so kleine Dimensionen nicht fein und zart genug, die Umrisse sind zu dick, die Schraffirung zu wenig sparsam, die Köpfe ohne schärfere Charakteristik.

Ausser den beiden Büchern unter vorstehenden Nr. 1 und 2 sind weiter keine andre mit Holzschnittfolgen von unserm Meister bekannt, denn die in dem Kunstarchiv cit. loc. S. 51—53 angeführten gehören nicht hierher, da sie entweder wie die dortigen N. 7 bis 9, gar nichts mit ihm gemein haben, oder nur einzelne Blätter von ihm enthalten, die noch dazu, wie in N. 2, 4 und 6 aus jenen beiden Büchern, für die sie ursprünglich bestimmt waren, entlehnt sind.

Eben so wenig können unter den einzelnen Blättern unsers Meisters die Niederkunft der Päbstin Johanna, S. 53 N. 4 des Archivs von neuem aufgezählt werden, denn sie ist schon früher im Bokkaz da gewesen und erscheint hier nur wegen Curiosität des Gegenstandes wiederholt, in der Form eines fliegenden Blatts mit darunter gesetzten Versen. Auch der Prospect von Eger zu Münsters Kosmographie, ibid. S. 52 N. 7 gehört nicht hierher, denn er ist von einem späteren Zeichner und mit dem abweichenden Monogramm ꝆK verschen. Die angebliche Kopie des Abendmals nach Dürer S. 53 N. 3, von der nicht einmal gesagt wird, welcher von seinen drei verschiedenen Holzschnitten dieses Gegenstandes ihr zum Grunde liegt, ist zweifelhaft und wenn sie existirt, wahrscheinlich von einerlei Hand mit der von Brulliot II. 1553 beschriebenen Kopie nach Dürers Messe des S. Gregor, welche mit I K und der Jahreszahl 1568 darüber bezeichnet ist. Dieser spätere Kopist darf, obgleich er dieselben Buchstaben in seinem Zeichen führt, mit unserm Meister nicht verwechselt werden, daher ihm auch Brulliot eine besondere Nummer gegeben hat. Die einzelnen Blätter des letzteren mit seinem ächten Zeichen beschränken sich also auf:

3, Titelholzschnitt mit einem Mann zwischen Fruchtbäumen stehend, eine Axt zu seinen Füssen, in Folio zu Dioscorides Hist. Herbar. Argent. W. Rihel. 1545 ib. S. 52. N. 5.

4. ein auf dem Kupferstichkabinet des hiesigen königl. Mu-

seums befindliches Blatt, hoch 5' 3" breit 5' 8". Ein König, an der Spitze eines Gefolges von Rittern ist vom Pferde gestiegen und wird von einer Dame empfangen, die ihm mit ihren Begleiterinnen rechts aus der Thür eines Hauses entgegentritt. Im Styl ohngefähr dem Schäufelein ähnlich. Dies Blatt kommt im deutschen Plutarch. Collmar. B. Grieninger. 1541. fol. mit andern unbezeichneten vor. ib. S. 52. N. 6.

5. Der berauschte Noah von seinen Söhnen überrascht S. 53 N. 11 findet sich mit dem Holzschnitt der Lucretia aus N. 2 und andern unbezeichneten, von denen einer (das Wappen von Bern) 1537 hat, in V. A. Ryd Catalogus Annorum et Principum. Bern. M. Apiarius (derselbe Druck wie von N. 2) 1540. fol.

6. Zierleiste 1540. Schmal-Querfolio. ib. N. 5.

7. S. Bonifacius. 1546. 12. ib. N. 6.

8. Das Wolkensteinsche Wappen. Kleinfol. ib. N. 7.

Die Gesammtzahl aller bekannten authentischen Holzschnitte unsers Meisters beläuft sich also auf 165, die alle in der Zeit von 1537—46 entstanden sind, mithin in einer ohngefähr zehnjährigen Periode, welche erst 3 oder 4 Jahre nach dem Tode des alten Jak. Köbel beginnt, daher dieser schon deshalb nicht, wie man gewöhnlich glaubt, der Urheber derselben sein kann. Betrachten wir seine Lebensumstände und Verhältnisse näher, so werden wir dies noch mehr bestätigt finden.

Jakob Köbel aus Heidelberg war zu Anfang des XVI. Jahrhunderts Buchdrucker zu Oppenheim zwischen Worms und Mainz am Rheine, einer damals blühenden Reichsstadt, später pfälzisch. Er ist ein in der Literatur und namentlich in den mathematischen und mechanischen Wissenschaften viel bewanderter Mann, auch als Dichter und Schriftsteller bekannt. Schon vor 1490 soll er daselbst gedruckt haben, welches jedoch zweifelhaft erscheint, da die gereimte Uebertragung der Sibyllinischen Weissagungen aus dem Lateinischen ins Deutsche, die er 1492 mit einer Zueignung an seinen Vater Claus Köbel, unter dem Titel Sibille wisag. ohne Ort und Jahr in 4. herausgab, nach der Schlussschrift bei Heinr. Knoblochgern, einem Strassburger Buchdrucker, gedruckt ist. Auf dem Titelblatt stehen 2 Sibyllen in Holzschnitt, die Zueignung ist datirt: Heydelberg zur Schleyerulen, und diesen Vogel führt er auch in seinem Signet, welches, wie das unten beigedruckte Facsimile zeigt, eine schwäbische Jungfrau mit einem Wappen enthält, worin die Nachteule auf einem Zweige sitzt, worüber ein Schriftzettel. So steht es mit einigen Buchstaben, deren Sinn noch zu enträthseln ist, unter andern mit der Inschrift Insignia Jac. Köbelii V. J. B. (Utriusque Juris Baccalaurei) Protonotarij et Chalcogr. Oppenheimen. zu Ende der weiter unten angeführten Elucidatio von 1512. Auf den protonotarius komme ich weiter unten zurück. Chalcographus heisst hier nicht Kupferstecher, son-

dern Buchdrucker wegen der damit verbundenen Schriftgiesserei. In Heidelberg scheint er auch studirt und es in dankbarer Erinnerung behalten zu haben, denn 1519 schenkte er der philosophischen Fakultät daselbst das von ihm gedruckte Calendarium Romanum. Die sibyllischen Weissagungen druckte er um 1516 lateinisch unter dem Titel Opusculum de vaticiniis Sibillarum zu Oppenheim ohne Jahr in 4. und eben so mit drei andern Tractaten (Discordantie S. Jeronimi et S. August. Judeor. et gentium testimonia de Christo und Centones Probe Falconie) zusammen. Hier haben die Sibyllen 12 blattgrosse mittelmässige Holzschnitte in ganzen Figuren derselben mit Spruchzetteln, welche, wie Dibdin Bibl. Spenc. III. 173 u. f. bemerkt, denen nachgeschnitten sind, die in Phil. de Burberiis Opuscula, woher auch die meisten jener Traktate stammen, Rom. 1481. 4. und früher in der Ausgabe Neap. 1478. 4. enthalten sind, weshalb in den deutschen Kopien der italienische Ursprung nicht zu verkennen ist. Köbel war ein Anhänger, Freund und Verehrer des ausgezeichneten Mathematiker, Joh. Stöffler, Professor zu Tübingen, den er nur um wenige Jahre überlebte und um dessen Schriften er sich durch Herausgabe, schriftliche und bildliche Erläuterung grosses Verdienst erwarb. Er hat von ihm gedruckt das vorerwähnte Calendarium Romanum magnum Caesareae Majestati dicatum D. Joan. Stoeffleri Justingensi mathematico authore. Oppenh. 1518. fol. und in deutscher Ausgabe der Neuste gross Römisch Calender mit seinen Auslegungen, Erklärungen, Regeln u. s. w. Oppenh. 1522. fol. weniger ein sogenannter Kalender, als astronomische Ephemeriden, dergleichen von ihm und J. Pflaum unter dem Titel Almanach nova schon Ulm. 1499. 4. erschienen waren. Ebenso hatte er vorher die Elucidatio fabricae ususque Astrolabii Jo. Stofflerino autore. Oppenh. 1512. fol. gedruckt und dieses nachher anderwärts häufig wiederholte Werk mit einer von ihm selbst geschriebenen Perbrevis Astrolabii declaratio und mit Holzschnitten versehen, welche letztere uns aber, da sie wahrscheinlich nur mathematische Figuren sind, hier nicht interessiren können. Endlich wollte er auch Stöfflers Cosmographicae aliquot descriptiones herausgeben, aber der Tod übereilte ihn und die Ausgabe, welche Dasypodius übernommen hatte, erschien erst in Marpurg. 1537. 4.

Köbels eigne mathematische Schriften, die wegen ihres populären Vortrags in deutscher Sprache und ihrer praktischen Brauchbarkeit für den gemeinen Mann zu ihrer Zeit sehr beliebt und meist von ihm selbst gedruckt, auch in vielen andern Ausgaben, die hier übergangen werden, verbreitet waren, sind folgende:

Das new Rechenpüchl. Wie man auff den Linien vnd Spacien mit Rechenpfennigen rechen lernen mag. Zum Drittenmale gebessert. Oppenh. 1518. 4. Die hiernach voranszusetzenden

frühern Ausgaben mögen von ihm ohne Ortsangabe gedruckt sein, mit andern Druckorten finden sich deren von 1514 und 1516.

Mit der Kreyden od. Schreibfedern durch die Zieferzal zu rechen. Ein neuw Rechenbüchlein. Oppenh. 1520. 4.

Ein New geordnet Visirbuch, Oppenh. 1515. 4. zuweilen auch als Anhang zu seinem Rechenbuch.

Eyn künstlich sonn Uhr in eynes yeden menschen Lincken Handt gleych wie in eynem Compass zu erlernen. Mayntz. 1532. 4. mit Holzschnitt. Eine Oppenheimer Ausgabe ist nicht bekannt.

Baurenkompass. Zu nutz vnd gut alldenjenigen so sich auff den kompass nit verstehen oder den nit allezeit bei inen haben. Frankf. a. M. 1580. mit Holzschnitten. 4. wie vor.

Von Ursprung der Teilung, Maass vnd Messung des Ertrichs, der Ecker, Weyngarten, Krautgarten vnd anderer Velder u s. w. durch Regeln, Exempeln vnd Figuren angezeygt vnd erklärt. Oppenh. 1522. 4. mit Holzschnitten. Diese Anweisung zum Feldmessen erschien auch mit zwei vorangehenden über den Jakobsstab und über die Messung vermittelst des Spiegels, unter dem Titel:

Geometri, Von künstlichem Messen vnd absehen, allerhand hohe, flache, ebene, weyte vnd breyte u. s. w. durch schöne Figurn vnd Exempel, Von — — Jac. Köbel, weiland — — verlassen, ohne Ort 1535. 4. Diese nach seinem Tode erschienene Ausgabe, welche ich selbst besitze, ist nicht in Oppenheim, sondern ohne Zweifel in Frankfurth a. M. bei Christ. Egenolph gedruckt, von welchem er auch 1540 und von seinen Erben 1563 wieder gedruckt wurde. Wahrscheinlich ist das Buch in dieser Gestalt jedoch zuerst 1531 bei ihm selbst herausgekommen, denn jedes der drei Stücke, aus denen es besteht, hat eine besondere Ueberschrift und Vorrede des Verfassers und die Ueberschrift der Spiegelmessung schliesst: „Jetzo dem Jacobstab angehencket von Jac. Köbel. Ann. 1531. Aus den Vorreden erfahren wir von ihm und zwar aus der ersten zum Jakobsstab, dass er diesen „auss gutwilliger neygung vnd zeit vertreibens, disen Mertzen, seines krancken Beins des wirkenden Gegichts, Desshab er auch am stab gehn muss, zu werck gelegt“; aus der zweiten, dass er einen gleichnamigen Sohn Jakob und Töchter hatte, denen er zugleich gute Lehren giebt, den Spiegel „nit zu hoffart mit teuffelischen farben (Schminke), Schleyern, Beugin (?) Schappeln vnnd kleidern“ zu missbrauchen; aus der dritten, dass er diese Anweisung in Folge einer Zusage in seinem ersten Rechenbüchlein verfasst und in Druck gegeben habe. Dass ein göttinger Professor und Mathematiker wie Kästner (Gesch. d. Mathem.) im XVIII. Jahrh. Köbels Ausmessungsregeln für nichtrechteckige Gegenstände als unscharf und unrichtig tadelt, kann diesen nicht herabsetzen, der seine Schrift selbst „ein kindisch wercklein vndersten anfangk“ nennt. Die unbedeutenden Holzschnitte in diesem Buch bestehen in kleinen visirenden

oder messenden Figuren mit ländlicher Umgebung, nur der Titelholzschnitt hat eine Reihe von 16 charakteristisch gezeichneten und sauber geschnittenen Bauern, die auf ungezwungene Weise so stehen, dass sie mit einem Fuss, der sich dicht an den Fuss des andern schliesst, eine 16füssige Ruthe bilden. Sie sind eines Hans Sebald Beham würdig, in dessen Manier die Holzschnitte bei Egenolph überhaupt mehr oder weniger einschlagen. Ihre Veranstaltung kann daher auf Köbels Rechnung nicht gesetzt werden.

Schon 1512 war derselbe, wie wir oben bei seinem Signet gesehen haben, Protonotarius oder Stadtschreiber, damals ein stattliches Amt, besonders in einer freien Reichsstadt, indem es nicht nur die Abfassung und Ausfertigung aller schriftlichen Arbeiten, die bei dem Stadtregiment in Folge von Rathsbeschlüssen vorkamen, umfasste, sondern der Stadtschreiber auf diese Beschlüsse selbst einen grossen Einfluss ausübte, weil er, in der Regel den gelehrten Juristen mit dem Mann von der Feder in sich vereinigend, zugleich die Stelle eines Syndicus vertrat und insofern ohne selbst zum Rath zu gehören, bei demselben eine wichtige Rolle spielte. Köbel war nicht nur in den Rechtsverhältnissen seiner Stadt, sondern auch in der deutschen Reichsverfassung bewandert und schrieb, über die Entstehung der letztern das oben schon angeführte lateinische 1532 von ihm gedruckte Buch, worin er der historischen Legende folgend von den 4 Monarchien anhebt und aus welchem Cyriak Jakob seinem Wappenbuch von 1545 einen deutschen Auszug vorgedruckt hat. Ueber die geringe Beschaffenheit der Holzschnitte in den Köbelschen Originalausgaben dieses Buchs und ihre gänzliche Verschiedenheit von denen im Cyr. Jakobs Wappenbuch ist schon oben gesprochen, wir bemerken hier nur noch, dass die in Mainz für Köbel gedruckte deutsche Ausgabe von 1532 eine schöne Titeleinfassung mit Herkulesarbeiten (verschieden von der bei Merlo, die unverkennbar dem Anton von Worms angehört) enthält. Von historischen Arbeiten ist noch seine Fortsetzung von Steinhöfels Chronik bis auf Karls V. in der Ausgabe Frankf. a. M. 1531. fol. zu erwähnen. Ein Schriftchen unter dem Titel: Eine zierliche Rede vnd Vermanung an den grossen Carolo. Oppenh. 1519. 4.[1]) hat eine Vorrede von ihm an Ulrich von Hutten und zeigt, dass er auch an grossen politischen Begebenheiten, die er erlebte, Antheil nahm.

Endlich finden sich noch folgende Schriften von ihm angezeigt, über die ich aber nichts näheres habe ermitteln können.

Elucidarius. Von allerhandt Geschöpfen Gottes, den Engeln, den Himmeln, Gestirn, Planeten vnnd wie alle Creaturen geschaffen sind auff Erden u. s. w. Augsburg 1544. 4. Frankf. a. M. 1549. und öfter mit Holzschnitten. Scheibel III. 110 schreibt

1) Siehe v. d. Hardt. III. 27.

dies Buch dem Köbel zu, welcher aber darin wohl nur den schon im XV. Jahrh. in allen Landessprachen, nur nicht lateinisch gedruckten ältern deutschen Lucidarius von den wunderbaren Sachen der Welt und des Himmels) S, Hain N. 8803 u. f.) erneut haben wird.

Kalender. | New geordnet | mitt vielen vnderwei | sungen der Himmelischen leuff, der | Zeit, der Christlichen Gesetze. | Auch kurtzweilig (Gereympt) | vnnd lustig mitt Exem | peln vnd Figuren, | Getruckt. Oppenh. ohne Jahr (1512). 4. Nach dem Kalender folgt: „Practica, Eininteylung vnd anrede Jacob Cöbels, Stadtschreibers zu Oppenheim in den vorgetrückten teytschen Calender. Die vielen Holzschnitte dieses 24 Blätter starken Büchleins würden wesentlich dazu dienen, die Bewandniss, welche es mit den Holzschnitten in Köbels Drucken hat und ihr Verhältniss zu denen des Meisters I. K. näher zu bestimmen.

Schachzabelspiel. Oppenh. (1520). 4. (Panzer. I. 446, N.1004.

Tischtzucht. Heydelb. 1492. 4. 6 Blätter.

Wenn es mir gleich nicht gelungen ist, mehr als das Obige über den alten Jak. Köbel und seine Leistungen beizubringen, so geht daraus doch zur Genüge hervor, dass er als Buchdrucker, Stadtschreiber, Rechenmeister, Mathematiker und Schriftsteller in diesen und andern Fächern, ein Mann von vielseitiger Thätigkeit gewesen, aber schon nach deren Beschaffenheit, wenn auch für einen Zeichner geometrischer und mechanischer Figuren, doch für einen zeichnenden und erfindenden Künstler in der historischen Bildnerei, besonders von solcher Trefflichkeit, wie der Meister I K nicht zu halten ist. Nimmt man dazu, dass in seinen Drucken nichts vorkommt, was, wenn es nicht bestimmt einem andern Zeichner angehört, mit den Arbeiten des zuletzt gedachten Meisters verglichen werden könnte und dass dieser erst geraume Zeit nach Köbels Tode aufgetreten ist, so wird man sich völlig davon überzeugen, dass dieser nicht der ältere Jakob Köbel selbst ist. Auf diesen negativen Beweis mich beschränkend, begnüge ich mich gern damit der deutschen Kunst einen ihr Ehre machenden Künstler gesichert zu haben, der in Gefahr war, durch deutsche Unkunde und Fahrlässigkeit selbst, wie leider so oft der Fall gewesen, seinem Vaterlande entfremdet zu werden und den Franzosen, die schon früher Jagd auf ihn gemacht, in die Hände zu fallen. Wer aber durchaus für jedes Monogramm einen Namen haben will und wer ein besonderes Gewicht darauf legt, dass in dem Wappenbuch das Hauptwerk unsers I. K. mit einem Auszug aus dem Werke eines verstorbenen Verfassers, dessen Namen dieselben Anfangsbuchstaben haben, vereinigt ist, dem schlagen wir vor, ihn wenigstens Jakob Köbel den jüngern zu taufen, da wir aus dem Obigen wissen, dass der alte Köbel einen solchen gleichnamigen Sohn hatte, aus dem in Ermangelung jeder andern Nach-

richt über ihn alles was man will, mithin, da die Buchstaben dieselben sind, auch der Meister I. K. gemacht werden kann.

In dem Abdrucke der ersten Hälfte dieses Aufsatzes im vorigen Hefte sind folgende Druckfehler zu berichtigen:

Pag. 91 Zeile 9 von oben lies: „Ueberschrift“ statt Unterschrift.
Pag. 93 Zeile 18 von unten lies: „Confluentinus“ statt Constantinus. Aus jenem Beinamen allein ist übrigens keinesweges zu schliessen, dass Thielemann Kerver ein Deutscher gewesen sei, denn es liegt weit näher den Beinamen Confluentinus auf einen der vielen Ortschaften zu beziehen, die in Frankreich unter dem Namen Conflanc vorkommen.
Pag. 95 Zeile 8 von oben lies: „Simon Vostre“ statt Silvestre.
Pag. 95 Zeile 19 von oben lies: „1497“ statt 1447.
Pag. 95 Zeile 22 von oben lies: „Remacle“ statt Remocle.
Pag. 95 Zeile 13 von unten lies: „Kunstarchiv“ statt Kunstblatt.

Schliesslich mag hier eine Wiederholung der schönen Facsimile's von Jacob Köbels Portrait in ganzer Figur und von seinem Signet folgen, welche Lempertz im Jahrgange 1856 seiner Bilderhefte für die Geschichte des Buchhandels unter Nr. 5 zuerst nebst einigen bibliographischen Notizen über denselben bekannt gemacht hat.





Notizen über Jean Fouquet de Tours,

peintre et enlumineur du Roi Louis XI.

Von **J. D. Passavant.**

Ueber die Lebensverhältnisse dieses ausgezeichneten französischen Malers des XV. Jahrhundert, wissen wir nur sehr wenig. Denn so gross sein Ruf auch noch bis in das XVI. Jahrhundert gewesen, so sind uns doch von seinen Zeitgenossen nur sehr dürftige ihn betreffende Notizen zugekommen und war das Andenken an ihn seitdem ganz erloschen. Erst den neueren deutschen und französischen Kunstforschern haben wir es zu verdanken, dass Jean Fouquet die ihm gebührende Stelle in der Kunstgeschichte erlangt hat. Leon de Laborde[1]) vermuthet, dass das Jahr seiner Geburt um 1415 und das seines Todes um 1485 falle, ohne jedoch hierfür einen documentirten Beweis beibringen zu können. Jean Fouquet war nicht nur ausgezeichnet in der Miniaturmalerei, sondern er hat auch grössere Gemälde ausgeführt und wird von Francois Robertet seinem Zeitgenossen, „Jehan Foucquet, paintre et enlumineur" genannt. Werke von ihm in den beiden Arten der Malerei sind auch bis auf unsere Zeiten gekommen und zeigen beide in Darstellungs- und Behandlungsweise den Einfluss der Eyckischen Schule, wie er im XV. Jahrhundert im nördlichen Frankreich aufgekommen war. Es scheint jedoch nicht, dass unser Meister seine Studien in den Niederlanden gemacht, da ihm die Technik der Eyckischen Oelmalerei nicht bekannt war und seine grösseren Portraitbilder in Tempera gemalt, nur leicht mit Firniss-Lasuren vollendet sind. Diese Behandlungsweise war um Mitte des XV. Jahrhunderts auch in Italien gebräuchlich, doch glauben wir nicht, dass er jene Technik in diesem Lande kennen lernte, indem vielmehr anzunehmen ist, dass sie eine damals in Frankreich allgemein verbreitete war. Indessen ist es sicher, dass Fouquet in seinen jüngeren Jahren in Rom gewesen und daselbst das Portrait des Papstes Eugen IV. (regierte von 1431—1447) für die Kirche Sta. Maria sopra Minerva in dieser Stadt gemalt hat.[2]) Auch ist es bemerkenswerth, dass er in den Hintergründen seiner Compositionen nicht nur gothische Architektur im schönsten und reinen Styl des XIV. Jahr-

1) Leon de Laborde: La renaissance des arts en France. Paris 1850. Vol. I. p. 157.

2) Archives de l'art français. Vol. VII. p. 168.

hunderts angebracht, sondern auch antike Gebäude und solche der feinsten italienischen Renaissance in der Art des Leon Baptista Alberti. Es wäre jedoch auch möglich, dass er einige seiner architektonischen Vorbilder letzterer Art im südlichen Frankreich hätte finden können.

In dem schon angeführten Buche des Grafen Léon de Laborde befinden sich nachstehende Notizen über Zahlungen an Jean Fouquet, wodurch wir Nachricht über einige seiner Werke und über die Zeit seiner Thätigkeit in Frankreich erhalten.

Zuvörderst finden wir in den Rechnungen der Begräbnissfeierlichkeiten des Königs Charles VII., gestorben am 22. Juli 1461, die Ausgabe von 40 St. an Pierre de Hennes, welcher die von Jacob Lictemont abgeformte Maske des verstorbenen Königs, von Bourges nach Paris brachte, auf dass „Foulquet" der Maler, sie zum Dienst bei dem Einzug in Paris bemale.[3])

Zehn Jahre später, am 26. December, erhielt Fouquet 55 L. 1 S. für 40 goldene Schilde und für gewisse Gemälde, welche er in Auftrag des Königs (Ludwig XI) zum Dienst der Ritter des St. Michael-Ordens gefertigt hatte.

Die früheste Nachricht, dass er Maler des Königs gewesen, finden wir erst in einer Notiz in dem „Catalogue des Archives de Joursanvault" Nr. 824, folgenden Inhalts: „1472. Fouquet, peintre du Roy, chargé de l'enlumineure d'un livre d'heures pour la Duchesse d'Orleans." Weitere Nachrichten über dieses Gebetbuch sind uns nicht bekannt.

Als der König Ludwig XI. im Jahre 1474 sein Grabmonument wollte fertigen lassen, berathschlagte er darüber mit zwei der ausgezeichnetsten Künstler und steht hierüber folgendes in den Rechnungsbüchern: „Au Michau Colombe tailleur d'image et Jehan Fouquet peintre à Tours, 22 liv. sçavoir au dit Colombe 13 liv. 15 S. pour avoir taillé en pierre un petit patron en forme de tombe qu'il a fait du commandment du Roy et à sa portraiture et semblance pour, sur ce, avoir avis à la tombe que le Roy ordonnera estre faite pour sa sepulture, et au dit Fouquet (L. 8, 5 S.) pour avoir tiré et peint sur parchemin un autre patron pour semblable cause." Zuletzt noch enthält die neunte Rechnung des Sir Jehan Briconnet, conseiller du Roy, folgende Notiz bei einer Zahlung zu Ende des Jahres 1475: „à Jehan Foucquet peintre du Roy, pour entretenir son estat."

Durch obige Angaben, welche ein Zeitraum von beiläufig 30 Jahren seiner Thätigkeit umfassen, erhalten wir documentirte

3) In Frankreich war es zu jener Zeit Sitte, dass bei Begräbnissen der Verstorbenen aus vornehmen Stande, während deren Ausstellung und dem Tragen zum Grabe das Gesicht mit einer über dasselbe geformten und bemalten Maske bedeckt wurde, um dem Todten ein besseres Ansehen zu geben.



Aufschlüsse über die Zeit, in welcher der Meister geblüht, jedoch nur wenig und sehr ungenügende über einige seiner Werke, von welchen keines mehr auf unsere Zeiten scheint gekommen zu sein. Auch ein Mariabild, welches Margarethe, Statthalterin der Niederlande besessen, ist verschollen und kennen wir es nur aus dem von Herrn Le Clay mitgetheilten Auszug des im Jahr 1530 angefertigten Inventars ihrer Kunstgegenstände in ihrem Schloss zu Mecheln, wo es folgendermassen bezeichnet ist: Ung petit tableaut de Notre Dame, bien vieulx, de la main de Foucquet, ayant, istuy et couverture.[4]) Dagegen sind wir im Stande über mehrere seiner Werke, die noch erhalten sind, zu berichten.

Einen schönen Auftrag für grössere Malereien erhielt er von Jacques Coeur, argentier (trésorier) des Königs Carl VII. für dessen Kapelle in seinem Palast zu Bourges, Maison de Jacques Coeur genannt. Er malte hier in fresco (oder in Tempera?) in die Felder des Gewölbes immer zwei grosse ganze Figuren schwebender Engel und unter ihnen in der Mitte noch einen dritten nur zur Hälfte gesehen. Es sollen grossartige Gestalten von hoher Schönheit sein.[5])

Noch einen andern sehr einflussreichen Verehrer fand Fouquet in dem Maitre Etienne Chevalier aus Melun, welcher wie Montfaucon[6]) angibt, „conseiller du roi, maître des comptes et trésorier de France“ gewesen und in hohem Ansehen gestanden habe. Er starb am 4. Sept. 1474 und ist in der Kirche Notre Dame de Melun begraben. Für seine Kapelle in dieser Kirche liess er von unserm Meister zwei Bilder, wahrscheinlich ein Diptychon, nach dem Gebrauch jener Zeit, malen und von denen das eine die von Seraphim und Cherubim umgebene heilige Jungfrau mit dem Christkind an der Brust darstellt, während das andere den Maître Etienne Chevalier selbst, in halber Figur in Lebensgrösse, der von seinem Schutzpatron dem h. Stephan begleitet, die heilige Jungfrau verehrt.

Nach einer von Léon de Laborde[7]) mitgetheilten Tradition, welche durch die sehr individuellen, feinen Züge der Marie sich zu bestätigen scheint, soll diese das Portrait der Agnes Sorel, der Geliebten des Königs Carl VII., sein. Diese starb am 9. Februar 1450; ist nun die Tradition begründet und hat Fouquet sie nach dem Leben gemalt, so wäre das Bild schon vor Mitte des XV. Jahrh. entstanden. Dieses merkwürdige Marienbild, oder eine alte Copie desselben, deren es nach Léon de Laborde mehrere geben soll, befindet sich in der Sammlung van Ertborn im Museum zu Ant-

---

4) Léon de Laborde, Les ducs de Bourgogne etc. Paris 1849. Vol. I. p. XLV.
5) Mündliche Mittheilung des Hrn Eugene Piot in Paris.
6) Monuments français etc. vol. III. p. 247.
7) La renaissance des arts. Vol. I. p. 168.

werpen. Es ist etwas Grau in der Carnation, scheint aber durchs Reinigen gelitten und seine warmen, braunen Lasuren verloren zu haben.

Das Portrait des Stifters mit seinem Schutzheiligen St. Stephan hat dagegen noch die ganze Wärme seines ursprünglichen Colorits; die Köpfe sind sehr charakteristisch dargestellt und hat das Ganze eine grossartige Haltung; dagegen verräth die Art der Ausführung, welche bei Einzelheiten öfters ins Kleinliche geräth, den Miniaturmaler; dieses ist namentlich an dem Stein, welchen der Heilige hält und mit unendlich vielen kleinen Flächen versehen ist, sehr auffallend.

Dieses, so wie überhaupt die grösseren auf Holz gemalten Bilder des Fouquet, sind im Tempera gemalt und nur die Lasuren in den Schatten der Fleischtheile und der Gewänder scheinen mit einem Oel- und vielleicht auch Harzfirniss ausgeführt. Dieses Bild erwarb vor etwa 40 Jahren Herr Georg Brentano-Laroche aus Frankfurt a. M. bei einem Kunsthändler in Basel und ist es jetzt im Besitz seines Sohnes Hrn. Louis Brentano.

Bei demselben Kunstfreunde und von derselben Herkunft, befinden sich auch die weit ausgezeichneteren 40 Miniaturen[8]) eines Gebetbuches, welche derselbe Maître Etienne Chevalier gleichfalls durch Jean Fouquet hat ausführen lassen und die zu dem Schönsten gehören, was überhaupt in der Miniaturmalerei ist hervorgebracht worden.

Auf den zwei ersten Blättern sehen wir kniend den Maître Etienne Chevalier mit seinem Schutzheiligen und von Engeln umgeben, in Verehrung der h. Jungfrau. Diese mit dem Christkind an der Brust in einer sehr reichen gothischen Nische thronend, hat gleichfalls ein Engelchor zur Seite. Es folgen dann mehrere biblische Darstellungen, ferner solche aus dem Leben der Heiligen und schliessen mit solchen kirchlichen Handlungen, dem jüngsten Gericht und dem Himmel. Demselben Livre d'heures ehedem angehörend, haben sich noch zwei andere Miniaturen vorgefunden, von denen die eine, der h. Martin, seinen Mantel mit einem Armen theilend, darstellt und sich im Besitz des Hrn. Feuillet de Conches in Paris befindet; das andere Blatt bewahrte das Cabinet des verstorbenen Hrn. Samuel Rogers in London. Es zeigt einen Ritter in goldner Rüstung kniend, welcher sein Gebet zu Gott erhebt, während zu den Seiten zwischen Felsen des Abgrundes arme Seelen von Teufeln gequält werden und im Grund der Landschaft eine grosse Zahl von Rittern zu Pferde hält. Unten steht eine Stelle aus einem Psalm. Ueber die Zeit, in welcher die Miniaturen ausgeführt wurden, erhalten wir durch die

8) Prof. Eduard Steinle hat ein Verzeichniss dieser Miniaturen im Druck herausgegeben und Schäfer in Frankfurt hat sie photographirt.

Darstellung der Anbetung der Weisen bei Brentano einigen Aufschluss, indem der kniende König das Portrait des Königs Carls VII. ist und Fouquet sicherlich den damals lebenden König darstellte; da dieser nun im Jahr 1461 gestorben ist, so fällt die Entstehung dieser Miniaturen, oder wenigstens ein Theil derselben, vor dessen Todesjahr.

Diese Miniaturen sind alle von sehr vollendeter Ausführung, schön und fein in der Zeichnung und meist edel und immer sehr charakteristisch, lebendig und wahr im Ausdruck der Köpfe. Einige dieser Bilder sind es jedoch im höheren Grade als andere und verrathen die Hand des Meisters selbst, andere scheinen nur nach dessen Entwürfen von geschickten Schülern ausgeführt. Mehrere der Compositionen sind so grossartig und ideal gedacht, als seien sie für grosse Wandgemälde oder Altarblätter entworfen; hierzu gehören namentlich die Himmelfahrt Christi und die der Maria, das jüngste Gericht und der Himmel, welche letztere Darstellung höchst originell in der Anordnung, und von bewunderungswürdiger, grossartiger Wirkung ist. Bei dem Martyrium der heil. Apollonia zeigt er in höchst lebendiger Weise, durch die in Logen befindlichen Zuschauer, die Anschauung der ganzen Welt über die Christenverfolgungen, von dem thronenden und segnenden Christus an, bis herab zu dem Reich des Satans. Andere Darstellungen geben uns ein getreues Bild aus dem wirklichen Leben, wie u. A. die Geburt der Maria, eine Bischofsversammlung und ein Leichenbegängniss, worin der Maître Etienne Chevalier sein eigenes Begräbniss hat darstellen lassen. Das Colorit der Miniaturen ist sehr harmonisch, oft kräftig im Ton, aber ohne grelle Farben. Die Schatten der Fleischtheile, besonders bei Männern, geht ins lichtbräunliche; bei den Weibern und Engeln ist die Carnation dagegen sehr hell, aber überaus zart und fein gehalten.

Grössere Miniaturen Fouquets befinden sich in einem Manuscript des ersten Theils der Jüdischen Antiquitäten des Flavius Josephus, in Folio, welche die k. Bibliothek in Paris unter Nr. 6891 aufbewahrt. Nach einer am Ende des Buches geschriebenen Notiz des Français Robertet, Secretair Peters II. von Bourbon, Gemahl der Anne de France, Tochter Ludwig XI., sind die drei ersten und älteren darin befindlichen Miniaturen von einem Miniaturmaler des Herzogs Jean de Berry und wie Léon de Laborde glaubt, von Paul de Limburg und seinem Bruder ausgeführt. Die andern elf (aus Versehen hat Robertet nur neun angegeben) sind von der Hand des „bon paintre et enlumineur du roy Loys XI. Jehan Foucquet natif de Tours"[9]) Sie sind auch sehr schön und von

9) Dr. G. F. Waagen, Kunstwerke und Künstler in Paris. Berlin 1839. S. 371. Derselbe erwähnt auch noch S. 374 eine französische Uebersetzung des Livius in drei Foliobänden, welche mit vielen grossen Miniaturen ausgestattet

einem grösseren Format als die bei Hrn. Brentano, erreichen jedoch diese nicht in der Lebendigkeit und Feinheit der Ausführung und befinden sich dabei keine so grossartige Compositionen. Es sind folgende Darstellungen: 1. Die Rotte Korah von der Erde verschlungen. 2. Der Sturz der Mauern von Jericho. 3. Besiegung der Juden und Entführung der Bundeslade nach Asdod. 4. Anbieten der Königskrone an David. 5. Der Tempelbau. Hiebei der Tempel als ein herrlicher, gothischer Dom genommen und unten braun mit Gold, oben grau in Grau ausgeführt.[10]) 6. Davids Triumph. Er fährt in dem Staatswagen der damaligen Könige von Frankreich. 7. Der König Zedekia von Sanherib geblendet. 8. Cyrus lässt die Juden nach Palästina zurückkehren. Dieses ist das vorzüglichste dieser Bilder und in jeder Beziehung ein höchst ausgezeichnetes Kunstwerk, in vorwaltend italienichem Geschmack. 9. Einzug Alexander des Grossen in Jerusalem. 10. Befreiung der Juden vom Joch der Seleuciden durch die Maccabäer. 11. Einnahme des Tempels durch Titus. Hier kommen gewundene Säulen vor, gleich denen in der St. Peterskirche zu Rom, welche für solche vom Tempel zu Jerusalem gelten.

Von den im Tempera gemalten Portraiten Fouquet's kennt man noch das des Guillaume Juvenal des Ursines, chancellier de France, welcher 1472 gestorben ist. Er ist fast lebensgross, in halber Figur, an einem Pulte betend dargestellt und trägt ein rothes Kleid; die Architektur des Grundes ist in Gold gemalt. Die Carnation geht sehr ins Braune. Das Portrait scheint von sprechender Aehnlichkeit. Aus der Gallerie zu Versailles wurde es in das Museum des Louvre gebracht.

Dass Jean Fouquet auch das Bildniss des Königs Carls VII. gemalt, scheint sich von selbst zu verstehen und wird um so wahrscheinlicher, als es ein Paar Copien gibt, welche nach einem Original unsers Meisters gefertigt scheinen. Zu diesen gehört das im Louvre befindliche Exemplar.[11])

In welchem Ansehen als Künstler Jean Fouquet noch im XVI. Jahrhundert gestanden, ergibt sich aus der von Jean Lemaire in Versen geschriebenen „couronne margaritique", worin er ihn neben den Maître Roger (von der Weyden den Alten aus Brüssel † 1464) stellt. Eben so erwähnt er ihn unter den grössten Malern des XV. Jahrhunderts in seiner schon früher im Jahr 1509 geschriebenen Reimchronik, welche besonders gegen die Feinde Ludwigs XII. gerichtet ist. Von beiden Schriften hat Léon

---

sind und zuweilen dem Jean Fouquet zugeschrieben werden. Es seien jedoch nur weit geringere Arbeiten von einem seiner Schüler.

10) Eine Abbildung bei Barrois, Bibliotheque protypographique. Paris 1830. p. 100.

11) Siehe das Deutsche Kunstblatt 1856. S. 24.

de Laborde[12]) Auszüge gegeben, welche der „Recherches sur quelques peintre provinciaux" des Herrn de Chenevières entnommen sind. In der Reimchronik heisst es unter Andern:

„J'ay des espritz recentz et nouvelletz
Plus ennobliz par leurs beaux pinceletz
Que marmion iadis de Vallenciennes
Ou que Fouquet qui tant eut gloires siennes
Ne que Poyer, Rogier, Hugues de Gand
Ou Johannes qui tant fut elégant."

In seiner weit später geschriebenen „Couronne Margaritique" erwähnt Lemaire unsern Meister wie folgt:

„Alors mérite estans en leur danger
Ne peut fuyr que tout ne leur desploye
Car l'un d'iceulx estoit maistre Roger
L'autre Fouquet en qui tout loz s'employe."

Auch der ausgezeichnete Künstler Jean Pelegrin, genannt Viator, indem er seinen Tractat „De artificiali perspectiva" Toul 1521 den berühmtesten Malern seiner Zeit widmet, nennt er dabei den Meister Fouquet.

„O bons amis, trespassez et vivens
Grans espritz, Zensius et Apelliens
Dicorans France, Almaigne et Italie,
Geffelin, Paul et Martin de Pavye
Berthelemi, Fouquet, Poyet, Copin,
André Montaigne et d'Amyens Colin
Le Pelnsin, Hans Fris et Léonard
Hugues, Lucas, Luc, Albert et Bernard
Jehan Jolis, Hans Grun et Gabriel
Vuastele, Urbain et l'ange Micael
Symon de Mans: dyamons margarites
. . . .
Jaspes, berilz, acates et cristaux
Plus précieux vous tiens quetelz joyaux"

12) La renaissance des Arts à la Cour de France. I. p. 161.

Kleine Mittheilungen.

Die nächste R. Weigelsche Kunstauction (am 29. Oktober d. J. die Doubletten der Bremer Kupferstichsammlung und viele kleine Beiträge enthaltend), deren Katalog unsere Leser bereits erhalten haben werden, enthält eine grosse Zahl vorzüglicher Blätter der verschiedensten Meister und Schüler. Wir machen u. A. auf das höchst interessante Blatt (Nr. 775) die Kreuzigung nach J. Jordaens, gest. v. P. de Jode aufmerksam, welches, vom Maler selbst retouchirt, zeigt, in welcher Weise jene Meister der Rubens'schen Schule es verstanden, den Kupferstecher zur treuen Wiedergabe ihrer Ideen zu veranlassen. Die sämmtlichen eingezeichneten Correcturen finden sich auf den späteren Abdrücken sorgsam befolgt. — Eine sehr interessante Sammlung, die des Herrn Geh. Oberfinanzrath Sotzmann, wird im Anfang Decembers ebendaselbst versteigert werden. Wie den Lesern dieser Blätter aus den zahlreichen Arbeiten unsers verehrten Mitarbeiters am besten bekannt sein wird, ist derselbe einer der gründlichsten Kenner altdeutscher Kunst und ist in dieser Beziehung seine Sammlung von vorzüglichem Reichthum. Der augenblicklich in Arbeit befindliche Katalog wird mit der grössten Sorgfalt nach den vorhandenen umfänglichen Vorbeiten des Herrn Besitzers bearbeitet, um wenigstens literarisch das Andenken dieser seltenen Sammlung zu sichern.

Auf der k. Gemäldegallerie in Dresden sind augenblicklich mehrere Vervielfältigungen in Vorbereitung. Herr Prof. Keller hat soeben die Zeichnung nach der Sixtinischen Madonna vollendet und verspricht dieselbe eine ganz hervorragende Arbeit. Die Platte wird etwa 2 Zoll grösser als der Müllersche Stich und wird sich abgesehen von dem treuen Ausdruck der Köpfe besonders dadurch auszeichnen, dass die eigenthümlich scharfe Lichtwirkung auf den Gestalten der Maria und Barbara zum ersten Male in ungeschwächter Weise hervorgehoben werden wird. Herr Büchel (ein Schüler Steinla's) zeichnet Tizians heilige Familie mit der jungen Frau und wird der Stich nächstens beginnen.

Das grosse Hagelwetter, welches am 27. August Leipzig heimsuchte, hat, wie aus den Zeitungen bekannt, auch die Kunstschätze des Museums betroffen. Indessen sind glücklicherweise die übertriebenen Gerüchte von unheilbaren Schäden dahin zu berichtigen, dass die vier ernstlich verletzten Oelgemälde, besonders De-

laroche's Napoleon, sich bereits auf dem Wege vollständiger Wiederherstellung befinden und dass die Lampe'schen Kupferstichsammlung gleichfalls nur etwa 8—10 Blätter, unter welchen sich keine unersetzlichen befinden, als verloren beklagen muss, während die übrigen Schäden durch geschickte Restauration spurlos getilgt werden können.

Das Serapeum bringt in Num. 18. von diesem Jahre folgende zwei Mittheilungen von Herrn Edwin Tross in Paris.

I.

Der Erfinder der Schab- oder Schwarzkunst.

(Gravure en manière noire.)

Bis jetzt galt Ludwig von Siegen als Erfinder dieser Art in Kupfer zu stechen; die ersten Blätter, die man besitzt, sind jedoch von Franciscus Aspruck im Jahre 1601. ausgeführt worden.

Es ist eine Folge von mindestens 13 Blatt in 8., Jesus und die Apostel darstellend, und in Tuschmanier gefertigt.

Jedes Blatt trägt oben das Monogramm:

A. C. F. A.

Das erste Blatt zeigt den Erlöser, in der Rechten eine Fahne mit einem Kreuze, in der Linken die Weltkugel haltend. Diese Platte trägt die Unterschrift: Adm. Rev. in Chro Patri ✠ D. D. Antonio celeberr. Monaster. ad S. S. Crucem. Aug. Vind. Praepo. digniss. I° Infulº dño suo clem. HASCHRĪ opt. max. o. S. S. Apostol. effig. hoc in aere typi genere efform. obseru. ergo D. Dt. Franciscus Apsruck, 1601.

Die Stiche sind von vortrefflicher Ausführung, nur die Hintergrunde sind hin und wieder in Linienmanier gestochen. Das Datum ist unzweifelhaft ächt. Die freie Reichsstadt Augsburg war also die Wiege dieser Kunst.

II.

Turrecremata meditationes, 1479. in Italien mit den Typen der ersten Mainzer Bibel gedruckt.

In Folenzo druckte Is. Numeister dieses Buch mit den erwähnten Charakteren, die, wenn vielleicht nicht dieselben, doch genau nach den Mainzer Typen copirt sind. — Diese kostbare und sehr seltene Incunabel ist nicht, wie allgemein angegeben wird, mit Holzschnitten, sondern mit sehr fein ausgeführten Metallschnitten, die den Kupferstichen gleichen, verziert.

Ueber Albrecht Dürer.

Von **R. von Rettberg.**

Der Einfluss Dürers auf unsre bildende Kunst war nicht weniger bedeutsam als der der Reformation auf ihn; wir können schon sagen, dass es gute Geister waren, die ihn und seine Kunst förderten, er war der Mann der Aufklärung, des Fortschrittes, ohne es mit seiner liebenswürdigen Anspruchslosigkeit sein zu wollen und ohne, wie so viele Männer des Fortschrittes, der altdeutschen Frömmigkeit zu entbehren; er wirkte das Gute, ohne gerade damit das Veraltete umstossen oder überhaupt etwas Anderes als das Gute erreichen zu wollen und vielmehr aus einem einfach natürlichen Herzenstriebe.

Demgemäss liegt, trotz der unvergleichlichen Entschiedenheit seiner Zeichnung und seiner bewundernswürdigen künstlerischen Ursprünglichkeit dennoch seine höchste Bedeutung für uns in seiner sittlichen Kraft und Würdigkeit, welche ohne alle schönthuerische Spitzfindigkeit oder Anmassung, immer fest ihr Ziel im Auge hat und überall, wie der rein gegriffene Ton eines Saitenspieles, sicher anschlägt.

Was die äussere Lebensskizze Dürers betrifft, so beziehe ich mich hier auf mein Kunstleben Nürnbergs [1]), wozu die nachfolgenden Bemerkungen mehr nur als Nachtrag dienen sollen, daher ich auch manches Wesentliche, was dort schon gesagt oder wenigstens angedeutet wurde, hier übergehe. Dagegen möchte ich hier stärker, als dort geschehen ist, betonen, welche Haupteindrücke für seine Bildung Dürer empfing, wie er dennoch seine volle Selbstständigkeit bewahrte und wie er den Schuldbrief an das Leben löste.

Indem Dürer zuerst bei seinem Vater das Goldschmiedehandwerk lernte, bildete sich daselbst zunächst sein Sinn für eine reinliche, präcise Zeichnung aus, aber auch aus seinem innersten Wesen heraus der individuelle Gegensatz der mehr malerischen Richtung gegen die rein bildnerische. Daher denn auch der Vater endlich nachgab und den Sohn zu einem Maler in die Lehre that, zu Michel Wohlgemut (1486) und zwar um dieselbe Zeit, als dieser grade sein Hauptwerk schuf, nämlich das Peringsdorferische

1) Stuttgart, Ebner und Seubert, 1854, S. 106—34.

Altarwerk (1487), an welchem auch Dürer's Mitschüler Kaspar Rosenthaler Theil nahm. Als Dürer sodann 1490—94 auf Reisen ging, sah er in Colmar (1492) höchst wahrscheinlich die berühmte Rosenhag-Maria, welche Martin Schongauer daselbst 1473 gemalt hatte und es könnte Dürer's heil. Familie mit dem Schmetterling ein Nachklang davon sein, wie denn Schongauer's Einfluss noch viel später, z. B. in einzelnen Darstellungen des Marienlebens bei ihm nachwirkte. Auch Basel besuchte Dürer damals und im Klein-Baseler Todtentanze des Klosters Klingenthal könnte Dürer die Anregung oder einen bestimmteren Antrieb zu seinem reichen Todtentanz-Holzschnitte von 1497 empfangen haben. Sodann scheint er damals bereits in Venedig gewesen zu sein, worauf die Stelle des zweiten Briefes aus Venedig an Pirkheimer 1506 deutet, wo es heisst: „Daz Ding daz mir vor eilff Jorn so woll hat gefallen.“ In Italien scheint er einen Einfluss des Andr. Mantegna empfangen zu haben, der, verbunden mit dem Umgange Willib. Pirkheimer's — derselbe kehrte 1497 von seiner Bildungsreise aus Italien zurück — zu Dürer's mythologischen Darstellungen und Sinnbildnereien Anregung gegeben haben mag, die jedoch seiner eigensten Anschauung stets tief untergeordnet blieben und mit denen er, den freien Geist wohl bewahrend, nur äusserlich den Modeforderungen seiner Zeit Rechnung trug. Gleichwohl wusste er die Formen der sogenannten Renaissance so echt künstlerisch und geistvoll zu bewältigen, dass in ihr, welche keineswegs überall und immer dieselbe ist, gerade die Dürerische Renaissance eine besondere und sehr bedeutende Stufe einnimmt und, wie überhaupt sein Einfluss auf die einzelnen Kunstzweige, durchaus nicht übersehen werden darf: er hat sie weit mehr gemacht, als sie ihn; dagegen hatte er in Nürnberg ein Vorbild in den Werken Adam Krafts, deren Seele ihm weit mehr gemäss war und deren Einfluss weit klarer zu Tage liegt, soweit nämlich überhaupt davon bei einem so selbstständigen Künstler, wie Dürer es war, die Rede sein kann.

Dass nun später, nachdem Dürer Meister geworden war, weder die Stadt Nürnberg noch der Kaiser Max ihm irgend eine wesentliche Förderung boten, ist schon öfter wiederholt worden, und Alles, was er uns bieten sollte, musste er aus sich selber holen, wie z. B. sein Ideal eines deutschen Kaisers, wie er uns im Bilde Karls des Grossen (im Landauer Bruderhause zu Nürnberg) zu geben versuchte: es war eben das deutsche Kaiserthum, freilich nicht das aus Dürers Zeit, aber das aus Dürers Herzen! oder sein Ideal eines deutschen Mannes in Hieronymus Holzschuher und der deutschen Frau und Mutter in seinen Marienbildern.

Ueberall in seinen Werken sehen wir unsern Dürer, wodurch er namentlich so wohlthuend auf uns wirkt, im vollsten Einklange mit seiner Gemüthstreue und frommen Seelenreinheit und mit seiner

stets saubern, reinlichen und ehrbaren Erscheinung im Aeussern: damit stimmt überall die keusche Zucht in seinen künstlerischen Gedanken und die klare Bestimmtheit seines Ausdruckes; so rein wie seine Empfindung war auch jeder Strich seiner Zeichnung und vielleicht kein Künstler war so fern von einer gewissen genialen Liederlichkeit wie Albrecht Dürer.

Und nun fragen wir bei einem solchen Manne vor Allem danach: was hat er ausgesprochen, wodurch ist er so bedeutend vor Andern und was hat er uns eingebracht?

Zuerst betrachten wir ihn billig in seinem Verhältnisse zu der Gottheit, denn dieses weist dem Dichter und Künstler vor allen Verhältnissen des Lebens seine mehr niedere oder hohe Stufe an. Betrachten wir ihn in seinem Verhältnisse zum dreieinigen Gotte (Gemälde im Wiener Belvedere 1511; Holzschnitt der Dreifaltigkeit 1511 und Randzeichn. 1515 Bl. 15), so dürfen wir weiter fragen, welcher deutsche Künstler hat so hoch gegriffen in seiner Auffassung! aber freilich wer überhaupt vermag es, von der Gottheit ein Bild zu geben? über das Symbol kann eben Keiner hinaus und „wer darf ihn nennen und wer bekennen" u. s. w. Darum bedarf der Mensch des Vermittlers, und darum ist es vor Allem Christus, der unsern Dürer beseelt.[2] Sehr merkwürdig und bedeutungsvoll scheint es mir dabei zu sein, dass Dürer — ich habe hier jetzt namentlich seine Kupferstiche, Holzschnitte und Randzeichnungen im Sinne — das frühere Leben Christi nur einmal und zwar, mit Ausnahme der Geburt Christi (in einem Kupferstich und in der kleinen Holzschnittpassion), nur eingeordnet in das Marienleben gab, dagegen das Leiden Christi (mit Einschluss der Wiener Handzeichnungen) viermal, immer in anderer Form durchlebte; sodann, dass, während er auch hier die meisten Darstellungen nur ein-, zwei- und höchstens dreimal gab, Gefangennehmung und Kreuztragung je viermal, die letztere auch leicht getuscht in der Gemäldesammlung zu Dresden, der Oelberg fünfmal, das Schweisstuch sechsmal, die Schaustellung und der Leidens-Christus (Ecce homo) eilfmal, die Kreuzigung zwölfmal vorkommen. Wir sehen daraus, auf welche Momente er das grösste Gewicht legte, ebenso wenn er den Christuskopf ausser dem Schweisstuch nicht allein in Holzschnitt herausgab, sondern auch mehrmals malte, wie zu Nürnberg (bei Herrn Merkel), Göttingen und Insbruck, und in der herrlichen Zeichnung des von allen Nationen getragenen Christus, im Kupferstichkabinet zu Berlin.

Wenden wir uns sodann zu der zunächst stehenden Vermittlerin Maria, so erhalten wir auch hier einen merkwürdigen Einblick in Dürers innerstes Seelenleben. Unter den Frauen fand er nicht wie andere Glückliche sein Ideal in der Braut oder Gattin,

2) Vergl. meinen Aufsatz im deutsch. Kunstblatt 1855, S. 192.

sondern in seiner Mutter. Zu seiner Frau sehen wir in seiner Kunst fast gar keine Beziehung und die eigentlichen Liebedarstellungen, welche bei Dürer ohnehin auffallend selten sind, drehen sich, ohne dass sein Herz irgend welchen Antheil dabei gehabt hätte, entweder, wie ein Liebesantrag, um's liebe Geld, — wurde er ja doch selber nm des Geldes willen von seinem Vater an Jakob Frey und dessen Tochter Agnes rein verhandelt! — oder um Eifersucht (Habnreih, „Ercules"), oder um das Ende durch den Tod, wie in den Kupferstichen: der Spaziergang, der gewaltsame Greis, das Wappen mit dem Todtenkopfe. In andern Blättern gehen Mann und Weib wenigstens sehr kühl neben einander her, wie im Bauer und seiner Frau, im Türken und seiner Frau. Auch im Koch und der Wirthin und der Dame zu Pferde mit dem Landsknecht, in denen etwa ein Gerhard Terburg uns eine ganze Novelle hätte ahnen lassen, können wir nur gezwungen an irgend ein feineres Verhältniss denken, und nur einmal, im Kupferstich des tanzenden Bauernpaares, kommt, und zwar mit merkwürdiger Objectivität, ein eigentlicher Frohsinn zur Darstellung; aber vom Glück in der Liebe finden wir keine Spur.

Dagegen im Verhältnisse zu seiner Mutter konnte sein H e r z mitreden und er fand dafür den würdigsten Ausdruck in dem Verhältnisse des leidenden Christus zu seiner Mutter, wie er — im Marienleben — von ihr Abschied nimmt und wie er — in der kleinen Holzschnittpassion — nach der Auferstehung zuerst i h r erscheint. Dürers Mutter lebte damals noch, denn sie starb erst 1514, und wir sehen so in diesen Blättern jenes Blicken in die Zukunft ausgesprochen, das ihn überhaupt allein sicher über die grausen Verhältnisse dieses Lebens hinwegzuführen vermochte. Als die Mutter starb, betete der treue Sohn ihr noch bis zu ihrem letzten Athemzuge vor; seitdem finden wir nicht etwa noch elegische Stimmungsbilder u. dergl. bei ihm; aber manchmal, wenn er seine Werke überschauete, mag er bei den zwei Blättern noch mit besonderem Antheil verweilt haben, nicht etwa in schwächlicher Empfindsamkeit, sondern mit der ihm eigenthümlichen männlichen Würde, welche auch dem innigsten Schmerze einen sichern Halt darbietet. Bei seiner Frau fehlte ihm nicht viel weniger als Alles, ihm fehlte die höhere Liebe und ihm fehlten Kinder. Darum legte er all sein Sehnen und Empfinden in seine zahlreichen Bilder der Maria mit dem Kinde und der heiligen Familie nieder. Da finden wir das Spiel des Kindes um die Mutter und die Liebe und zarte Sorge der letzteren, das Kind in seiner heiligen Unschuld und das deutsche Weib in seiner heiligen Würde. Unerschöpflich ist hier Dürer sowohl in der Zahl wie in der Wahl seiner Blätter.

Was zunächst die Maria betrifft, so finden wir sie, abgesehen von den Bildern im Wiener Belvedere, dem Rosenkranzbilde im

Stift Strahof zu Prag u. s. w., allein unter den Kupferstichen 14 mal, immer mit dem Kinde. Sodann mehrmals in den Randzeichnungen zum Gebetbuche des Kaisers Max; ja das ganze Leben Mariens hat er noch einmal in der berühmten Holzschnittfolge, einem der liebenswürdigsten Werke, das Dürer überhaupt geschaffen hat. Auch hier legt er entschieden den Ton auf die Mutter Maria: gleich auf dem Titelblatte stellt er sie säugend dar; und wo andere Künstler mit der Himmelfahrt Mariens schliessen, da muss er noch ein Blatt hinzufügen, welches der besondern Verehrung der heiligen Mutter gewidmet ist. Sodann schliessen sich hier noch 7 Darstellungen der heiligen Familie an. Wohl wäre jedes einzelne Blatt werth, nach seiner Anlage und seinem Ausgangspunkte gewürdigt zu werden, aber man müsste eben selber ein Dürer sein, um ihm bis in's Einzelnste ganz beizukommen. Unerschöpflich reich und immer neu hat Dürer sich auf keinem einzigen Blatte wiederholt: Tausende haben sich in ihn versenkt, Alle haben Nahrung und Genuss aus ihm gewonnen, Jeder ist reich durch ihn geworden und es war doch nur ein kleiner Theil, den er ihm abgewann. Darum ist auch Dürer einer von den Wenigen, die man täglich lesen kann, weil er täglich uns etwas Neues erschliesst, indem wir täglich an ihm gleichsam wachsen. Dabei muss ich denen, welche in Dürer nur einen naturalistisch darstellenden Künstler erkennen wollen, bemerken, dass in einzelnen Darstellungen der Maria eine ideale Höhe und Schönheit erreicht ist, welche beweist, dass er gar wohl vermochte, auch in dieser Beziehung das Ausgezeichnete zu geben. — Wie innig er sodann in das Kindesleben einzugehen wusste, habe ich schon früher ausgesprochen.[3])

Nicht minder als in den Darstellungen Christi und Mariens sehen wir in den Heiligen, welche er darstellte, Dürers inneres Seelenleben und sein Verhältniss zu seiner Zeit abgespiegelt, wenn wir uns überzeugen, wie er vor allen auffallend bevorzugt: den Christusträger Christof, den Drachenbesieger Georg, den Johannes, welcher die Offenbarung schreibt und im sogenannten Apostelbilde der Pinakothek vor aller Welt so sicher die Bibel aufgeschlagen hält, den Paul, welcher in demselben Bilde so mächtig dasteht, um mit dem Schwerte für das Wort Gottes einzustehen; namentlich aber den heil. Hieronymus, in welchem ich mehr als irgendwo den Träger von Dürers eigener Stimmung erkenne.[4])

Wie die Hieronymusbilder, so ist namentlich auch der schöne Kupferstich der sogen. „Melancholie" ein sehr merkwürdiges Stimmungsbild, das, obwohl in weniger scharfen Gegensätzen, an die zwei Naturen in unserm Faust gemahnt. In unserm frommen

3) Kunstblatt a. a. O.
4) Kunstblatt a. a. O.

Dürer kann zwar keine Rede sein von einem Zwiespalt des Guten und Bösen, aber doch von einem Zwiespalt im Bereiche des Guten: er stellt ihn uns dar durch zwei Genien, den älteren als Jungfrau unter den verschiedensten Geräthen der Künste und Wissenschaften, noch träumerisch, mit noch unsicherem Blicke wählend und überlegend, den jüngeren als Knaben, jugendlich unbefangen schaffend. Vielleicht sollte der gleichzeitige Hieronymus in der Zelle ein Gegenstück zu diesem Bilde sein und die sichere Ruhe des Forschens darstellen, hervorgegangen aus der Ueberwindung des vorigen Conflictes.

Auch kann nicht übersehen werden, welch ein feines Gefühl Dürer namentlich für die Landschaft hatte, wie reich er auch hier war, und wie er bereits in seinen Todtentanzreitern und den Kupferstichen, in denen oft, wie in der Nemesis, dem heil. Eustach, dem Hahnreih u. s. w., die Landschaft der schönste Theil ist, eine Vollendung zeigt, die noch heute nicht übertroffen ist.

Ich habe bereits angedeutet, wie Dürer in einzelnen seiner Darstellungen auch den Tod einführt. Das war bei ihm weder zufällig, noch auch ein unwillkührliches Zugeständniss an den Geschmack der Zeit, den namentlich Holbein so meisterlich für sich und seinen Humor auszubeuten wusste, sondern der Tod greift zugleich in Dürers eigenste Anschauungsweise entschieden ein. Indem ich mich begnügen muss, auch hier auf bereits früher Angedeutetes zurückzuweisen, will ich hier nur des allerdings auffallenden Umstandes gedenken, dass, wie im Leben, so auch in seiner Kunst der Tod gleichsam mit seiner Frau eintritt, und dass mit der Ueberwindung der Trauer um den Tod seiner Mutter (1514) nun dieser Darstellungskreis, der im Ritter, Tod und Teufel seine geistige Spitze hat, seinen Abschluss findet. Von nun an hat er nichts mehr an den Tod zu verlieren, nichts mehr von ihm zu fürchten: Kinder hatte er nicht, seine Frau konnte ihm nicht sterben, denn sie hatte eigentlich nie für ihn gelebt, sein Vater, seine Mutter waren dahingegangen — das war nun Alles vorbei, und sein eigener Tod machte ihm keine Sorge; das scheint mir das Blatt „Krieger und Tod mit der Sanduhr“ auszusprechen. Dürer selbst ist der noch immer rüstige Kämpfer und von nun an nehmen die positiven Interessen an dem Verlaufe der Reformation, welche mit Luthers Thüranschlag zu Wittenberg in ein bestimmt gegebenes Verhältniss eingeführt wurden, den ganzen Mann und all sein Denken und Sinnen in Anspruch.

Haben wir nun, zwar in allerkürzester Andeutung, gesehen, wie Dürer sich zu den Personen der Gottheit und der Vermittelung und zu den Heiligen verhält, wie er das deutsche Weib, den deutschen Mann, den deutschen Kaiser auffasste, wie innig er am Leben des Kindes Antheil nahm, wie tief und männlich er dem Tode in's Antlitz schauete, so bleibt mir noch übrig, sein Verhält-

niss zu den reformatorischen Bewegungen seiner Zeit in's Auge zu fassen und, nachdem ich schon früher nachgewiesen habe, wie entschieden protestantisch er dasteht [5]), sind namentlich noch hervorzuheben, wie entschieden mild sich Dürer zwischen lärmenden Fanatikern verhält, ja wie diese Milde ein Ergebniss männlich ruhiger Betrachtung der Dinge war und sich als Dürers letzte Errungenschaft ausweist, während Andere umgekehrt immer mehr in eine sie übermannende Partheistellung sich verrannten. Auch hier finden wir jenen sittlich durchgekämpften Abschluss in Dürers Künstlerleben, wie in seinen andern Darstellungskreisen. Schon in seiner Offenbarung zeigte er entschieden seine Farbe, wir erkennen von vornherein seine Stellung gegen das Kirchenverderbniss seiner Zeit, wir erkennen sein in Rede stehendes Verhältniss in der freien Auffassung der neutestamentlichen Stoffe, wir erkennen es im Ritter, Tod und Teufel, der sich uns auf alle Fälle gerüstet darstellt. Und endlich nun, nachdem er die Stürme der Zeit, deren Kämpfe er redlich in seinem Innern durchlebte, in sich überwunden und zu ruhiger Klarheit ausgeglichen hat: nun fühlt er sich endlich auch äusserlich sicher auf einem festen Boden, der ihm von jeher gemäss war, und diese Sicherheit, verbunden mit den wieder frisch belebenden Eindrücken der niederländischen Reise, spricht sich in jener grossartigen Würde und Breite aus, mit der er namentlich sein Apostelbild aufstellte. Was Dürer mit diesem Werke sagen wollte, wird schwerlich je mit einem Worte ausgesprochen werden, denn sicher treffen in ihm eine Menge bedeutender Ideen zusammen und namentlich die Stellung für Luther und Melanchthon oder gegen das Papstthum u. s. w. ist hier gewiss nicht einseitig zum Ausdruck gekommen, sondern es gibt noch ein Letztes, gegen welches Dürer, wie alle Protestanten, Ursache hatte, eben so entschieden eine Stellung einzunehmen — es war die protestantische Unduldsamkeit des eifernden Osiander, welcher seit 1522 erster Prediger an der Lorenzkirche zu Nürnberg war. Blieb doch selbst Willib. Pirkheimer, der so sehr auf der Seite der Reformation stand, dass der Papst über ihn zugleich mit dem bekannten Rathsschreiber Lazarus Spengler 1520 den Bann aussprach, dennoch bei der alten Kirche, weil der fanatische Osiander, nach seiner und wohl auch unserer Ansicht, offenbar zu weit ging, indem er allein seine Theologie gelten lassen wollte und damit namentlich auch Pirkheimers humanistische Bestrebungen für eitelen Tand erklärte. Auch Dürer musste sich mit Pirkheimer gegen den blinden Eifer Osianders erklären, dagegen hielt er sich auch fest gegen Pirkheimer, welcher nun, durch den äussersten Gegensatz ebenfalls zum Gegensatze gereizt, auch in seiner Weise zu eifern begann. Gingen

5) Kunstblatt a. a. O.

so die religiösen Ansichten der Jugendfreunde in späteren Jahren hier und da auseinander, ohne dass darum doch die Herzen sich von einander gewendet hätten, — man lese nur die Briefe Pirkheimers nach Dürers Tode, — so fand dieser dafür einen Ersatz in Melanchthons Freundschaft, der 1526 in Nürnberg das Gymnasium einrichtete und bei der Gelegenheit unserm Dürer, den er schon 1518 zu Augsburg kennen lernte, innig sich anschloss. Was die Freunde zusammenführte, war nicht allein die gleiche Ueberzeugung, sondern namentlich auch die gleiche natürliche Milde, und ich glaube nicht zu weit abzuirren, wenn ich das sogenannte Apostelbild so auffasse: wie, in Erwartung dessen, was noch kommen soll, der Ritter zwischen Tod und Teufel ruhig seines Weges reitet, so steht Dürer hier, auch nachdem die äussere That geschehen ist, freilich noch viel objectiver und über den Partheien, ruhig, prüfend und wohl gerüstet in der Mitte zwischen den Glaubenseiferern, mögen sie nun Eck und Osiander oder sonstwie genannt werden.

Mit diesem mächtig ergreifenden und Jeden, der es einmal gesehen durch das ganze Leben begleitenden Bilde setzte Dürer seinem reichen, sittlichen und Künstler-Leben den Schlussstein ein und drückte demselben das Siegel der Unsterblichkeit auf. Mit diesem Bilde hatte er sich in bewusster Klarheit abgelöst von den Wirren der ihn umwogenden Leidenschaften und seine Sendung war erfüllt. Er starb, wie er geboren war, am Charfreitag, als ein Künstler, dessen christliche Ueberzeugung und sittliche Würde mit seiner Kunst stets Hand in Hand gingen, als ein Künstler, welcher niemals dem Hohn und der Frechheit gedient und der als Mensch und als Künstler niemals ein Lügner war. Er starb Angesichts eines unvollendeten Bildes des Erlösers, der namentlich auch der seinige war und der ihn durch alle Schatten- und Lichtstunden des Lebens begleitet hatte, wie wir vom Anfang bis zum Ende in der Reihenfolge seiner Werke sehen. Diese lasse ich hier folgen, in der Weise, wie ich meine eigene Sammlung der Werke Dürers geordnet habe, zur leichteren Uebersicht und zu einigem Ersatz für eine ausführlichere Bearbeitung des Lebens und der Werke Dürers, welche hier nicht im Plane lag, wiewohl es allerdings an der Zeit wäre, das was Heller vor bereits vielen Jahren versprochen, aber niemals erfüllt hat, wirklich auszuführen.

Nachschrift.

Diesen Aufsatz, welcher schon vor mehren Jahren geschrieben wurde, fand ich bis jetzt keine Zeit und Gelegenheit mitzutheilen, und so auch eben jetzt nicht die Musse zu einem vollständigen Bilde durchzuführen. Um so mehr war ich erfreut, in letzter Zeit meinen langjährigen Wunsch in dem vortrefflichen Buche des Herrn

v. Eye „Leben und Wirken Albrecht Dürers“, Nördlingen, C. H. Beck, 1860, erfüllt zu sehen. Zwar weicht der Verfasser in seiner Auffassung Dürers mehrfach von meinen Ansichten ab, (daher ich auch keinen Anstand nahm, nachträglich dieselben hier mitzutheilen,) aber dieses kann mich nicht hindern, es dennoch den Freunden Albrecht Dürers und der deutschen Kunst überhaupt, mit ganzer Ueberzeugung angelegentlichst zu empfehlen. Durch genaues Eingehen in die Sittengeschichte der bezüglichen Zeit bietet das Buch einen wirklichen Genuss; wozu der feine Tastsinn, mit welchem der Verfasser Dürers Seelenleben aus den bekanntlich sehr dürftigen Einzelnachrichten herauszuspüren vermochte, wesentlich beiträgt. Das Buch ist in 8 Abschnitte getheilt: 1. Dürers Jugend, Lehr- und Wanderjahre 1471—94; 2. allgemeine Lage der bildenden Kunst in Deutschland gegen die Zeit von Dürers Auftreten, worin der Verfasser eine klare Charakteristik der grössern Zeitverhältnisse ohne zu kleinliches Eingehen in die Einzelerscheinungen der Kunstgeschichte gibt; 3. Dürers Wirksamkeit von seiner Heimkehr bis zur Reise nach Italien, 1494—1506; 4. häusliche Begebenheiten und Reise nach Italien; 5. Blüthezeit, 1507—13; und 6. Arbeiten von 1514—19; dann 7. persönliche Verhältnisse und Reise in die Niederlande und endlich 8. letzte Lebensjahre, 1521—28. Die darauf folgenden Anmerkungen enthalten noch manche werthvolle kleine Zugabe; ein Register erleichtert das Nachschlagen des Einzelnen und den Beschluss macht eine Uebersichtstafel des Besitzstandes der Dürerischen Arbeiten in der Imhofschen Sammlung in den 5 Zeiträumen von 1573, 1580, 1588, 1628 und 1633—58. Einer eingehenden Kritik des Einzelnen, die genau genommen sehr umfangreich werden könnte, da bei dem Mangel hinreichender positiver Anhaltspunkte, bei Dürern der persönlichen Ansicht ein fast zu grosses Feld bleibt, will ich hier namentlich aus letzterem Grunde mich enthalten und so wollen wir u. a. über die Vertheilung der undatirten Dürerischen Holzschnitte und Kupferstiche in seine verschiedenen Lebensabschnitte mit dem Verfasser nicht rechten, um so mehr, da er mit gutem Tacte sich sein Material so zurechtgelegt hat, dass wir im Ganzen uns wohl mit seiner Anordnung einverstanden erklären können. Namentlich aber soll und muss hier ausdrücklich betont werden, dass Herr v. Eye mit seiner Kritik einen bei Weitem höheren Standpunkt einnimmt als der bekannte Heller, der zwar für seine Zeit und Kräfte gethan hat, was ihm möglich war, aber wesentlich einer Nachhülfe bedurfte, wie sie das in Rede stehende Buch wirklich bietet. In der That ist es neben dem Heller durchaus nicht etwa entbehrlich, denn es stellt neben das Verzeichniss Hellers, das als solches immer noch seine Geltung behält, die lebendige Betrachtung und das gediegenere Urtheil, worauf es denn doch vor Allem ankommt. So

z. B., um nur Einzelnes anzuführen, erkennt Herr v. Eye richtig den von Heller verachteten höchst seltenen Holzschnitt der „Philosophie“ von 1502 wieder als Original an, ebenso den Holzschnitt des Konrad Celtes, wie er dem Kaiser Max sein Buch „Amorum“ überreicht, u. a. m., indem er wohl zu unterscheiden weiss, inwiefern die verschiedenen Holzschneider Dürers seinen Zeichnungen mehr oder weniger Eintrag thaten oder nicht. Das aber vermochte Heller, nicht gehörig geschult, um in den eigentlichen Geist Dürers einzugehen, nicht immer und oft erklärte er ein Blatt als Dürers unwürdig nur desshalb, weil der Holzschneider seine Aufgabe nicht genügend löste. Kurz, Herr v. Eye hat endlich das erfüllt, was Heller vor bereits mehr als 30 Jahren versprochen, — er hat in seinem Buche uns den ersten Theil zum Heller gegeben und zwar in einer Form, welche auf der Höhe der Forschung unserer Zeit, nicht allein gründlicher in den Gegenstand eingeht, sondern auch mit dem gesteigerten Wissen eine sehr angenehme Darstellung verbindet.

Albrecht Dürers Kupferstiche und Holzschnitte nach der Zeitfolge, um 1486–1528.

	Lauf.	Nr.		H.	B.	Jahr.	
	1.	K.	1	1098	81	1486 fg.	Der grosse Kurier.
*	2.	Hz.	1	1971 app.	4	„	Dornenkrönung.
*	3.	K.	2	893	92	„	Der gewaltsame Greis (Tod.)
*	4.	„	3	643	44	„	Heil. Familie mit dem Schmetterling.
*	5.	„	4	891	93	„	Der Liebesantrag.
*	6.	„	5	986	80	„	Der kleine Kurier.
*	7.	Hz.	2			„	Heil. Hieronymus.
*	8.	K.	6	884	94	1494 fg.	Der Spaziergang.
*	9.	„	7	783	56	„	Sebastian an der Säule.
*	10.	„	8	787	55	„	„ am Baum.
*	11.	„	9	831	78	„	Das kleine Glück.
*	12.	„	10	1019	95	n. 1496	Das ungeheuerliche Schwein.
*	13.	Hz.	3			„	Der Pestkranke.
*	14.	„	4	1823	104	„	H. Christof mit den Vögeln.

Lauf. Nr.			H.		B.	Jahr.	
15.	K.	11				u. 1497	Bekehrung Pauls.
16.	Hz.	5					3 Ritter von Todtengerippen überfallen.
* 17.	K.	12	867		67	〃	Die Hexe.
* 18.	〃	13	861		75	〃	Die 4 nackten Weiber (Hexen).
* 19.	Hz.	6	1815		102	〃	Heil. Familie mit 3 Hasen.
* 20.	〃	7	1893		127	〃	Die Kämpfenden („Ercules").
* 21.	〃	8	1895		131	〃	Reiter und Hellebardier.
* 22.	〃	9	1652		60	1498	Offenbarung Johannis, Titelblatt.
* 23.	〃	10	1656		61	〃	Marter Johanns.
* 24.	〃	11	1658		62	〃	Johann sieht 7 goldene Leuchter.
* 25.	〃	12	1660		63	〃	Weisung gen Himmel.
* 26.	〃	13	1664		64	〃	Die vier Reiter.
* 27.	〃	14	1666		65	〃	Oeffnung des 6. Siegels.
* 28.	〃	15	1668		66	〃	4 Engel die Winde beschwichtigend.
* 29.	〃	16	1685		67	〃	Lobgesang der Auserwählten.
* 30.	〃	17	1671		68	〃	7 Posaunen-Engel.
* 31.	〃	18	1673		69	〃	Engelkampf.
* 32.	〃	19	1675		70	〃	Johann verschlingt das Buch.
* 33.	〃	20	1678		71	〃	Sonnenweib und der Drache.
* 34.	〃	21	1681		72	〃	Kampf Michels mit dem Drachen.
* 35.	〃	22	1687		73	〃	Die grosse Babel.
* 36.	〃	23	1683		74	〃	Das Thier mit Lammshörnern.
* 37.	〃	24	1689		75	〃	Der Engel mit dem Schlüssel.
* 38.	K.	14	477		28	1499 fg.	Der verlorne Sohn.
* 39.	〃	15	450		20	〃	Schmerzensmann mit ausgebreiteten Armen.
* 40.	〃	16	723		63	〃	H. Chrisostomus (nicht Genovefa).
* 41.	〃	17	776		61	〃	Hieronymus in der Wüste büssend.
* 42.	〃	18	483		29	〃	Anna und Maria mit dem Kinde.
* 43.	〃	19	628		42	〃	Maria mit dem Affen.
* 44.	〃	20	489		30	〃	Maria mit dem langen Haar auf dem Halbmond.
* 45.	〃	21	991		82	〃	Die Dame zu Pferde.
* 46.	〃	22	977		87	〃	Der Fähndrich.
* 47.	〃	23	971		85	〃	Der Morgenländer und seine Frau.
* 48.	〃	24	981		88	〃	Die Krieger.
* 49.	〃	25	948		86	〃	Die 3 Bauern.
* 50.	〃	26	921		83	〃	Der Bauer und seine Frau.
* 51.	〃	27	963		84	〃	Der Koch und die Wirthin.
* 52.	〃	28	801		71	〃	Das Meerwunder.
* 53.	Hz.	25	1806		100	〃	Maria im Saal.
* 54.	〃	26	1883		120	〃	Enthauptung der heil. Katharina.
* 55.	〃	27	1102		2	〃	Simson mit dem Löwen.
* 56.	〃	28	1897		128	〃	Die Badstube.
* 57.	〃	29	2139	app.	52	〃	Wappen der Pirkheimer und Rieter.
58.	〃	30	2149	app.	58	〃	〃 des Lazarus Spengler.
59.	〃	31	2089			1502	Konr. Celtis überreicht sein Buch.
60.	〃	32	2063		130	〃	Die Philosophie.
* 61.	K.	29	564		34	1503	Maria säugt das Kind am Zaun.
* 62.	〃	30	1022		101	〃	Wappen mit dem Todtenkopf.
* 63.	〃	31	1020		100	〃	Wappen mit dem Hahn.
* 64.	〃	32	127		2	1504	Geburt Christi.
* 65.	〃	33	116		1	〃	Adam und Eva.
* 66.	K.	34	826		79	1504	Die Gerechtigkeit.

	Lauf. Nr.			H.	B.	Jahr.	
*	67.	〃	35	815	73	〃	Der Hahnreih.
*	68.	Hz.	33	2118	158	〃	5 kaiserliche Wappenschilde.
*	69.	〃	34	2151		〃	Wappen des Florian Waldauff.
*	70.	K.	36	819	69	1505	Satirfamilie.
*	71.	〃	37	795	68	〃	Apoll und Diana.
s	72.	〃	38	1000	96	〃	Das kleine Pferd.
*	73.	〃	39	1009	97	〃	Das grosse Pferd.
						1506—7	**Aufenthalt in Venedig.**
*						1507—12	Kleine Kupferstich-Passion s. 1512.
*	74.	〃	40	854	76	〃	Traum des Podagristen (Pirkheimer?).
*	75.	Hz.	35	1881	117	〃	Marter der 10,000 Heiligen.
*	76.	〃	36	1832	111	〃	Georg den Lintwurm tödtend.
*	77.	〃	37	1025	54	〃	Christus am Oelberg ausgestreckt.
*	78.	K.	41	426	24	1508	Christus am Kreuze sterbend.
*	79.	〃	42	517	31	〃	Maria mit der Sternenkrone.
*	80.	〃	43	746	54	〃	Georg zu Pferde.
ä	81.	〃	44	737	53	〃	〃 〃 Fusse.
*	82.	〃	45	871	66	〃	3 Genien mit Helm und Schild.
	83.	Hz.	38	1973		1509	Christus am Kreuze.
*	84.	〃	39	1692	76	1509—10	Marienleben, Titelblatt.
*	85.	〃	40	1694	77	〃	Hohepriester weisst Joachim zurück.
*	86.	〃	41	1698	78	〃	Der Engel vor Joachim.
*	87.	〃	42	1703	79	〃	Joachim und Anna.
*	88.	〃	43	1709	80	〃	Geburt Mariens.
*	89.	〃	44	1715	81	〃	Darstellung Mariens im Tempel.
*	90.	〃	45	1720	82	〃	☛ Verlobung Mariens.
*	91.	〃	46	1725	83	〃	Verkündigung.
*	92.	〃	47	1730	84	〃	Heimsuchung.
*	93.	〃	48	1738	85	〃	Geburt Christi.
*	94.	〃	49	1745	86	〃	Beschneidung.
*	95.	〃	50	1754	87	〃	Anbetung der Könige.
*	96.	〃	51	1759	88	〃	Darstellung im Tempel.
*	97.	〃	52	1764	89	〃	Flucht nach Egypten.
*	98.	〃	53	1770	90	〃	Ruhe in Egypten.
*	99.	〃	54	1775	91	〃	Christus im Tempel.
*	100.	〃	55	1781	92	〃	Christi Abschied von der Mutter.
*	101.	〃	56	1787	93	〃	Tod Mariens.
*	102.	〃	57	1793	94	〃	Himmelfahrt Mariens.
*	103.	〃	58	1797	95	〃	Anbetung Mariens.
*	104.	〃	59	1142	16	1509—11	Kleine Passion, Titelblatt.
*	105.	〃	60	1156	17	〃	Adam und Eva.
*	106.	〃	61	1167	18	〃	Vertreibung aus dem Paradiese.
*	107.	〃	62	1176	19	〃	Verkündigung.
*	108.	〃	63	1187	20	〃	Geburt Christi.
*	109.	〃	64	1216	21	〃	Abschied von der Mutter.
*	110.	〃	65	1198	22	〃	Einzug in Jerusalem.
*	111.	〃	66	1208	23	〃	Vertreibung der Verkäufer.
*	112.	〃	67	1225	24	〃	Abendmahl.
*	113.	〃	68	1239	25	〃	Fusswaschung.
*	114.	〃	69	1254	26	〃	Oelberg.
*	115.	〃	70	1272	27	〃	Gefangennehmung.
*	116.	〃	71	1288	28	〃	Christus vor dem Hohenpriester.
*	117.	〃	72	1301	29	〃	Hohepriester zerreisst sein Gewand.
*	118.	〃	73	1315	30	〃	Verspottung Christi.
*	119.	〃	74	1329	31	〃	Christus vor Pilatus.
*	120.	〃	75	1344	32	〃	Christus vor Herodes.
*	121.	〃	76	1359	33	〃	Geisselung.

Lauf. Nr.			H.	B.	Jahr.	
* 122.	Hz.	77	1374	34	1509—11	Dornenkrönung.
* 123.	„	78	1390	35	„	Schaustellung.
* 124.	„	79	1408	36	„	Pilatus wäscht die Hände.
* 125.	„	80	1424	37	„	Kreuzschleppung.
* 126.	„	81	1438	38	„	Schweisstuch.
* 127.	„	82	1446	39	„	Kreuzigung.
* 128.	„	83	1462	40	„	Christus am Kreuze.
* 129.	„	84	1475	41	„	Christus in der Vorhölle.
* 130.	„	85	1486	42	„	Kreuzabnahme.
* 131.	„	86	1501	43	„	Beweinung.
* 132.	„	87	1513	44	„	Grablegung.
* 133.	„	88	1528	45	„	Auferstehung.
* 134.	„	89	1546	46	„	Christus erscheint seiner Mutter.
* 135.	„	90	1555	47.	„	Christus als Gärtner.
* 136.	„	91	1566	48	„	Christus zu Emmaus.
* 137.	„	92	1576	49	„	Christus unter seinen Jüngern.
* 138.	„	93	1587	50	„	Himmelfahrt.
* 139.	„	94	1598	51	„	Pfingstfest.
* 140.	„	95	1608	52	„	Jüngstes Gericht.
141.	K.	46	464	64	1510	Veronika mit dem Schweisstuche.
* 142.	Hz.	96	1640	59	„	Kalwarienberg.
* 143.	„	97	1632	55	„	Christus am Kreuze.
* 144.	„	98	1866	119	„	Der Büssende.
* 145.	„	99	1900	133	„	Der Schulmeister.
* 146.	„	100	1901	132	„	Krieger und Tod.
* 147.	„	101	1851	125	„	Enthauptung Johannis.
* 148.	„	102	1110	4	1510—11	Grosse Passion, Titelblatt.
* 149.	„	103	1113	5	„	Abendmahl.
* 150.	„	104	1118	6	„	Oelberg.
* 151.	„	105	1120	7	„	Gefangennehmung.
* 152.	„	106	1122	8	„	Geisselung.
* 153.	„	107	1124	9	„	Schaustellung.
* 154.	„	108	1127	10	„	Kreuzschleppung.
* 155.	„	109	1129	11	„	Christus am Kreuze.
* 156.	„	110	1137	12	„	Kreuzabnahme.
* 157.	„	111	1134	13	„	Grablegung.
* 158.	„	112	1131	14	„	Befreiung aus der Vorhölle.
* 159.	„	113	1140	15	„	Auferstehung.
* 160.	K.	47	621	41	1511	Maria mit der Birne.
* 161.	Hz.	114	1860	126	„	Darbringung des Johannishauptes.
* 162.	„	115	1101	1	„	Kain den Abel tödtend.
* 163.	„	116	1103	3	„	Anbetung der Könige.
* 164.	„	117	1800	96	„	H. Familie mit dem Künstlerzeichen.
* 165.	„	118	1802	97	„	„ mit der Zither, ohne das Zeichen.
* 166.	„	119	1937	159	„	Das Behaimische Wappen.
* 167.	„	120	2122 App.	57	„	„ „
* 168.	„	121	2146		„	Wappen der Scheurl und Tucher.
* 169.	„	122	1818	103	„	Heil. Christof.
* 170.	„	123	1833	123	„	Messe des heil. Gregor.
* 171.	„	124	1840	114	„	Hieronymus im Zimmer.
* 172.	„	125	1646	122	„	Dreifaltigkeit.
* 173.	K.	48	1651	27	„	„ Kopie.
174.	Hz.	126	2115		„	Titelverzierung: Genien und Schild.
* 175.	K.	49	139	3	1512	Die Kupferstichpassion: od. das kleine Leiden Christi, Titelblatt.

	Lauf. Nr.			H.	B.	Jahr.	
*	176.	K.	50	155	4	1512	Christus am Oelberge.
*	177.	„	51	173	5	„	Gefangennehmung.
*	178.	„	52	189	6	„	Christus vor Kaiphas.
*	179.	„	53	208	7	„	Kaiphas zerreisst sein Gewand.
*	180.	„	54	229	8	„	Geisselung.
*	181.	„	55	245	9	„	Dornenkrönung.
*	182.	„	56	265	10	„	Schaustellung.
*	183.	„	57	282	11	„	Pilatus wäscht die Hände.
*	184.	„	58	302	12	„	Kreuzschleppung.
*	185.	„	59	320	13	„	Christus am Kreuze.
*	186.	„	60	358	14	„	Kreuzabnahme.
*	187.	„	61	377	15	„	Grablegung.
*	188.	„	62	339	16	„	Christus in der Vorhölle.
*	189.	„	63	394	17	„	Auferstehung.
*	190.	„	64	412	18	„	Peter u. Johann, die Lahmen heilend.
	191.	„	65	445	21	„	Schmerzensmann mit gebundenen Händen.
*	192.	„	66	770	59	„	Hieronymus.
	193.	Hz.	127	1925	152	„	Imagines coeli meridionalis
*	194.	„	128	1924	151	„	„ „ septentrionalis.
	195.	„	129	1923	150	„	Hemisphaerium australe.
*	196.	„	130	2106		„	Horoscopion 1.
*	197.	„	131	2107		„	„ 2.
*	198.	„	132	2108		„	„ 3.
*	199.	„	133	2109		„	Culminatorium fixarum.
*	200.	„	134	1947	169	„	Wappen mit 3 Löwenköpfen.
*	201.	„	135	1848	115	„	Der kleine Hieronymus.
	202.	„	136	1890	134	„	Urtheil des Paris.
	203.	„	137	1898	135	„	Die Umarmung.
	204.	„	138	1808		„	Maria mit dem Wickelkinde.
*	205.	„	139	1643	58	„	Christus am Kreuze mit 3 Engeln.
	206.	„	140	1933	App. 28	„	Verzierung: Gott Vater, Sündenfall etc.
*	207.	„	141	1845	113	„	Hieronymus in derHöhle.
*	208.	„	142	1885	121	„	Himmelfahrt der Magdalena.
*	209.	„	143	1991	99	„	Maria reicht dem Kinde die Brust.
*	210.	„	144	2051	124	„	Das Weltgericht.
*	211.	„	145	1829	110	„	Der heil. Franz.
*	212.	„	146	1867	107	„	Anton und Paul der Einsiedler.
*	213.	„	147	1869	112	„	Johann der Täufer und Hieronymus.
*	214.	„	148	1874	118	„	3 Bischöfe: Nicolaus, Ulrich, Erasmus.
*	215.	„	149	1876	108	„	Stefan, Gregor und Lorenz.
*	216.	K.	67	599	35	1513	Maria am Baum.
*	217.	„	68	467	25	„	Schweisstuch von 2 Engeln gehalten.
*	218.	„	69	1013	98	„	Der Ritter trotz Tod u. Teufel.
	219.	„	70	435	23	„	Das kleine Christkreuz (Degenknopf).
	220.	„	71	782	62	„	Der kleine Hieronymus.
	221.	„	72	793	65	„	Urtheil des Paris.
*	222.	Hz.	150	1828	106	„	heil. Kolomann.
	223.	„	151	1865	App. 20	„	heil. Sebald auf einer Säule.
*	224.	„	152	1948	170	„	Krell'sche Wappen mit dem laufenden Jäger.
*	225.	„	153	1946	167. 68	„	Wappen des Lorenz Staiber.
*	226.	„	154	1926	142	„	1. Knoten oder Stickmuster.
*	227.	„	155	1928	140	„	2. „ „ „
*	228.	„	156	1929	141	„	3. „ „ „
	229.	„	157	1930	144	„	4. „ „ „
*	230.	„	158	1931	143	„	5. „ „ „

Lauf. Nr.			H.		B.	Jahr.	
* 231.	Hz.	159	1932		145	1513	6. Knoten oder Stickmuster.
* 232.	K.	73	912		90	1514	Das tanzende Bauernpaar.
* 233.	〃	74	895		91	〃	Der Dudelsackpfeifer.
* 234.	〃	75	505		33	〃	Maria mit den kurzen Haaren.
* 235.	〃	76	610		40	〃	Maria an der Mauer.
* 236.	〃	77	686		50	〃	Apostel Paulus.
* 237.	〃	78	667		48	〃	〃 Thomas.
* 238.	〃	79	756		60	〃	Hieronymus im Zimmer.
* 239.	〃	80	846		74	〃	Die „Melancholie“.
* 240.	Hz.	160	2233		109	〃	heil. Stefan zwischen 2 Bischöfen.
241.	〃	161	2023	App.	19	〃	heil. Sebald.
* 242.	K.	81	459		22	1515	Schmerzensmann sitzend.
* 243.	〃	82	425		19	〃	Christus am Oelberge.
* 244.	Hz.	162	1915		138	〃	Ehrenpforte des Kaisers Max.
245.	〃	163	1817			〃	heil. Arnulf.
* 246.	〃	164	1880		116	〃	Die Heiligen von Oesterreich.
* 247.	〃	165	1904		136	〃	Das Rhinozeros.
* 248.	〃	166	2014			〃	Christof mit Wappen der Scheurl und Tucher.
249.	〃	167	2046	App.	29	〃	heil. Dreifaltigkeit im Rosenkranz.
250.	〃	168	2090			〃	Kaiser Max und Herzog Ludwig von Baiern.
251.	〃	169	2110			〃	Mappa mundi.
* 252.	K.	83	526		32	1516	Maria mit Sternenkrone und Scepter.
* 253.	〃	84	466		26	〃	Schweisstuch von einem Engel gehalten.
* 254.	〃	85	813		72	〃	Entführung der Proserpina.
* 255.	〃	86	727		57	〃	heil. Eustach.
* 256.	〃	87	839		77	〃	Die Nemesis (nicht grosses Glück).
* 257.	〃	88	882		70	〃	Die Narrenhöhle.
* 258.	〃	89	648		43	〃	heil. Familie.
* 259.	Hz.	170	1633		56	〃	Christus am Kreuze.
* 260.	〃	171	1940	App.	45	〃	Wappen der Ebner und Fürer.
* 261.	〃	172	1943		164	〃	〃 〃 Scheurl und Geuder (Zinglin).
* 262.	〃	173	1936			〃	Pirkheimerische Titelverzierung.
* 263.	〃	174	1934	App.	30	1517	Titeleinfassung mit Johannes und Taufe Christi.
264.	〃	175	2091			〃	Joh. Teuschlin überreicht sein Buch.
265.	〃	176	1916		129	〃	4 Blatt grosse Säule.
* 266.	〃	177	2098	App.	36	〃	1. Turnier.
267.	〃	178	2096	App.	37	〃	2. 〃
268.	〃	179	2097			〃	3. 〃
269.	〃	180	2099			〃	4. 〃
270.	〃	181	2100			〃	5. 〃
* 271.	〃	182	2101	App.	38	〃	Der Fackeltanz.
272.	〃	183	2052			〃	Das jüngste Gericht.
* 273.	K.	90	547		39	1518	Maria von 2 Engeln gekrönt.
* 274.	〃	91	1017		99	〃	Die Kanone.
* 275.	Hz.	184	2024	App.	21	〃	heil. Sebald mit dem Kirchenmodell.
* 276.	〃	185	1811		101	〃	Maria als Königin der Engel mit der Birne.
277.	〃	186	1990			〃	heil. Anna.
278.	〃	187	2010			〃	heil. Augustin.

Reise nach Augsburg.

Lauf. Nr.			H.		B.	Jahr.	
* 279.	K.	92	695		58	1519	heil. Anton.
* 280.	〃	93	576		36	〃	Maria dem Kinde die Brust reichend.

Lauf. Nr.		H.	B.	Jahr.	
* 281.	K. 94	931	89	1519	Der Marktbauer.
* 282.	⸗ 95	1034	102	⸗	Der kleine Kardinal.
* 283.	Hz. 188	1949	153	⸗	Kaiser Max mit der Einfassung.
* 284.	⸗ 189	1950	154	⸗	⸗ ⸗ ohne Einfassung.
285.	⸗ 190	1889	App. 31	⸗	⸗ ⸗ bei der Messe.
286.	⸗ 191	2045	App. 32	⸗	Kaiser Max Gott Vater anbetend.
* 287.	⸗ 192	1986	App. 10	⸗	heil. Familie.
* 288.	⸗ 193	2161	App. 11	⸗	Kaiser Karl V.
289.	⸗ 194	2169	App. 43	⸗	Friedrich der Weise.
* 290.	⸗ 195			⸗	Titelverzierung zwischen 2 Wappenschildern.
* 291.	K. 96	537	37	1520	Maria von einem Engel gekrönt.
* 292.	⸗ 97	585	38	⸗	Maria mit dem Wickelkind.
* 293.	Hz. 196	2093		⸗	Die Buchdruckerei.
* 294.	⸗ 197	1944	165	⸗	Wappen des Joh. Stabius.
* 295.	⸗ 198	1945	166	⸗	⸗ ⸗ ⸗ ⸗
		Bis 1521 Reise nach den Niederlanden.			
* 296.	K. 98	715	52	1521	heil. Christof gradeaus schauend.
* 297.	⸗ 99	708	51	⸗	⸗ ⸗ mit gewendetem Haupte.
* 298.	Hz. 199	1942	162	⸗	Wappen der Stadt Nürnberg.
* 299.	⸗ 200	2140	163	⸗	⸗ des Hektor Pömer.
* 300.	⸗ 201	2141	App. 53	⸗	⸗ der Pömer.
301a.b.	⸗ 202a.b.	2144		⸗	⸗ der Rotenhan und Dr. Sebast. de Rotenhan.
302.	⸗ 203	2153		⸗	Wappen mit Adler, Greif und Lamm.
* 303.	⸗ 204	1912	139	1522	Triumphwagen des Kais. Max.
* 304.	⸗ 205	1952	155	⸗	Ulrich Varnhuler.
* 305.	⸗ 206			⸗	Titelverzierung: 2 schildhalt. Engel.
306.	⸗ 207	2117		⸗	⸗ 2 Satirn an Ketten.
307.	K. 100			um 1523	Kreuzigung (in Umrissen).
* 308.	⸗ 101	678	49	⸗	Apostel Simon.
* 309.	⸗ 102	659	47	⸗	⸗ Bartholomäus.
* 310.	⸗ 103	1035	103	⸗	Der grosse Kardinal.
311.	Hz. 208	1938	160	⸗	Wappen Albrecht Dürers.
* 312.	⸗ 209	1622	53	⸗	Abendmahl.
313.	⸗ 210	1626	App. 5	⸗	Ausstellung Christi.
314.	⸗ 211	1628	App. 27	⸗	Grosser Christuskopf mit Schweisstuch.
* 315.	⸗ 212	1629	App. 26	⸗	Grosser Christuskopf mit der Dornenkrone.
316.	⸗ 213	1642	57	⸗	Christus am Kreuz mit Maria, Johannes und Magdalena.
* 317.	K. 104	1039	104	1524	Friedrich der Weise.
* 318.	⸗ 105	1076	106	⸗	Willibald Pirkheimer.
* 319.	Hz. 214	2059	App. 34	⸗	3 Bl. Teppich zu Michelfeld.
320.	⸗ 215	2143	App. 55	⸗	Wappen des Joan Revelles.
* 321.	⸗ 216	1827	105	1525	heil. Christof.
* 322.	⸗ 217	1917	146—49 19 21 22	⸗	4 Bl. aus der Unterweisung der Messung.
*					Die Unterweisung in besonderm Einband.
323.	⸗ 218	2126	App. 46	⸗	Wappen des Gabriel v. Eyb.
324.	⸗ 219	2127	App. 47	⸗	Wappen des Gabriel v. Eyb mit Einfassung.
325.	⸗ 220			⸗	Armillarsphäre aus dem Ptolemäus.
* 326.	K. 106	652	46	1526	Apostel Philipp.
* 327.	⸗ 107	1056	105	⸗	Melanchthon.

Lauf. Nr.		H.	B.	Jahr.	
* 328.	K. 108	1047	107	1526	Erasmus von Rotterdam.
329.	Hz. 221	1804	98	〃	heil. Familie auf der Rasenbank.
330.	〃 222	1935		〃	Titeleinfassung: Zither spielende Engel.
* 331.	〃 223	2061	App. 33	〃	Die Tyrannei.
332.	〃 224	2135		〃	Wappen der Ochsenfelder.
333.	〃 225	2142	App. 54	〃	〃 〃 Rehm.
* 334.	〃 226	1903	137	〃	Belagerung einer Stadt.
* 335.	〃 227	1953	156	〃	Albrecht Dürer, von der Seite.
* 336.	〃 228	2119		〃	Wappen des Königs Ferdinand aus dem Unterrichte von der Befestigung. Das ganze Buch ausserdem in besonderem Einbande.
*		S. 992			
* 337.	〃 229	S. 996		1528	4 Bücher von menschlicher Proportion.
* 338.	〃 230	2178	157	〃	Johann von Schwarzenberg.

Anhang.

(Mehr oder weniger zweifelhafte Blätter.)

339.	Hz. 231	1959	App. 1	Adam und Eva.
* 340.	〃 232	1963	〃 2	Hiob vom Satan versucht, 1509.
* 341.	〃 233	1967	〃 3	Geburt Christi und Anbetung der Weisen.
* 342.	〃 234	1969		Christi Abschied von der Mutter.
* 343.	〃 235	1975		Christus am Kreuze.
344.	〃 236	1976	〃 6	Christus am Kreuze.
* 345.	〃 237			Schmerzensmann mit Maria.
346.	〃 238	1981	〃 7	Schmerzhafte Mutter.
* 347.	〃 239	1978	〃 8	Christus als Gärtner.
348.	〃 240	1985	〃 9	Leben Mariens in 13 Abtheilungen.
349.	〃 241	1988	〃 11	heil. Anna auf dem Throne.
350.	〃 242	1994	〃 12	die heil. Jungfrau.
* 351.	〃 243	1995	〃 13	Maria mit der Krone.
352.	〃 244	1996	〃 14	Maria mit dem stehenden Kind auf dem Kissen.
353.	〃 245	1998	〃 15	heil. Jungfrau.
354.	〃 246	2012		〃 Christof.
* 355.	〃 247	2013	〃 16	〃 Christof.
* 356.	〃 248	2020	〃 18	〃 Martin zu Pferde.
357.	〃 249	2026	〃 22	〃 Sebastian.
358.	〃 250	2034	〃 23	〃 Bischof stehend.
* 359.	〃 251	2038	〃 24	〃 Barbara.
* 360.	〃 252			〃 Brigitte.
* 361.	〃 253	2042		〃 Dorothea.
* 362.	〃 254	2039	〃 25	〃 Katharina.
* 363.	〃 255	2054		Der Altar.
* 364.	〃 256	2061	〃 33	Allegorie auf die Thorheit der Welt.
365.	〃 257	2103		Flachbild: 2 Männer mit Fischschwänzen.
366.	〃 258	2104		〃 Weinlaub mit Satirn, Frauen, Kindern etc.
367.	〃 259	2060	〃 39	Wettlauf (Verfolgung von Esel und Hirsch).
368.	〃 260	2105	〃 40	Der Drache „in hac tabella gradibus“ etc.
369.	〃 261	2111		Die Sonnenuhr.
370.	〃 262	2112		Titelverzierung: Adam und Eva.
371.	〃 263	2113		〃 Auferstehung Christi.
372.	〃 264	2114		〃 in festo omnium sanctor.
373.	〃 265	2116		〃 4 Engel, 2 auf Posthörnchen blasend.
374.	〃 266			Kinderalphabet.

Lauf. Nr.			H.	B.	
375.	Hz.	267	2160		Kaiser Maximilian.
* 376.	⸗	268	2162	App. 42	Kaiser Karl V.
377.	⸗	269	2163		Kaiser Karl V.
378.	⸗	270	2165		Kaiser Ferdinand I.
* 379.	⸗	271	2166		Ludwig König von Ungarn.
* 380.	⸗	272	2167		Maria Königin von Ungarn
381.	⸗	273	2171		Herzog Georg von Sachsen.
382.	⸗	274	2172		Eoban Hess.
383.	⸗	275	2175		Gabriel Graf zu Ortenburg.
384.	⸗	276	2176		Antonius Prespyter.
385.	⸗	277	2177		Doctor Christof Scheurl.
386.	⸗	278	2120		Wappen des Erzherzogs Karl.
387.	⸗	279	2123	⸗ 44	⸗ ⸗ Kilgen v. Berlingen.
388.	⸗	280	2124		⸗ ⸗ Markgrafen von Brandenburg.
389.	⸗	281	2125		⸗ ⸗ Don Pero Lasso de Castilia.
390.	⸗	282	2128	⸗ 48	⸗ ⸗ Joh. Ferenberger.
391.	⸗	283	2129	⸗ 49	⸗ ⸗ Hans Gastgeb Doctor.
392.	⸗	284	2130		⸗ ⸗ Grundherr.
393.	⸗	285	2131	⸗ 50	⸗ ⸗ Haller.
394.	⸗	286	2132		⸗ ⸗ Barth. Keyser.
* 395.	⸗	287	1941	161	⸗ ⸗ Kress.
396.	⸗	288	2133		⸗ ⸗ Hans Löffelholz.
* 397.	⸗	289	2134		⸗ ⸗ Martin Löffelholz.
398.	⸗	290	2136	App. 51	⸗ ⸗ Gabriel Graf zu Ortenburg.
399.	⸗	291	2137		⸗ ⸗ Degenhart Pfeffinger.
400.	⸗	292	2138		⸗ ⸗ Pfinzing.
* 401.	⸗	293			⸗ ⸗ Rotenhan, von einem knieenden Ritter gehalten.
402.	⸗	294	2145		⸗ ⸗ Hartmann Schedel.
* 403.	⸗	295	2147		⸗ ⸗ Scheurl und Tucher.
404.	⸗	296	2148	⸗ 56	⸗ ⸗ Hans Segger zu Messnpach.
405.	⸗	297	2158	⸗ 59	Wappen mit dem Eber.
406.	⸗	298	2154	⸗ 60	⸗ ⸗ Flügelcimier.
407.	⸗	299	2150		⸗ ⸗ Greif und Hirsch.
408.	⸗	300	2155		⸗ ⸗ Hahn.
409.	⸗	301	2152	⸗ 61	⸗ ⸗ Krone.
410.	⸗	302	2151		⸗ ⸗ Leopard.
411.	⸗	303	2156		⸗ ⸗ 2 Löwen, Schlüssel, Schwert.
412.	⸗	304	2159	⸗ 62	⸗ ⸗ Thurm.

Zweiter Anhang.

Blätter nach Zeichnungen und Gemälden etc. Dürers, nach der Zeitfolge.

H.	Jahr.	
* S. 100, 1	1484	Dürers Bildniss, Handzeichnung in Wien (Kupferst.-Kab.), Lith. v. Eibl.
		Weibliche Figur mit Vogel auf der Hand, Hdz. im Brit. Museum.
* 2438	1489	3 Schweizer, Hdz. der Esterhazy'schen Samml., gest. von Kath. Prestelin.
		Zug von Reitern, Hdz. der ehem. Grünlingschen Samml. zu Wien.
		Angriff geharnischter Reiter, Hdz. bei Hrn. Wondhorn in London.
	1491	Anbetung der heil. 3 Könige, Gemälde der Basel. Samml-
	1493	Dürers Bildniss.

H.	Jahr.	
	1493	**Heiland mit der Weltkugel, Hdz. in Wien.**
	1494	Bachanal, Hdz. in Wien.
		Kampf von Tritonen und Najaden, Hdz. in Wien.
2444 S. 116, 122.	1495	2 Frauen, Hdz. in Wien, gest. v. Fabar.
		2 Frauen, Hdz. im Städelschen Inst. zu Frankfurt, Photogr.
* 2483	1497	Albr. Dürer d. Aelt., Gem. in der Münch. Pinakothek gest. v. Hollar.
*		3 Ritter von Todten überfallen, Hdz. in Wien, lithogr. v. Mansfeld.
2494		Katharina Fürlegerin, Hdz. der Speckschen Samml., rad. v. Hollar.
2496		Katharina Fürlegerin, Hdz. im Städelschen Institut, rad. v. Hollar.
		Betende Maria, Gem. der Augsburg. Samml.
* S. 320, 31	1498	Dürers Bildniss in Florenz, gest. v. Hollar.
2435		Kriegsmann zu Pferde, gest. v. A. Bartsch.
	1499	Bildniss des Oswald Krel, Gem. der Münchner Pinak.
	1500	Michel Wolgemut, Denkmünze.
* S. 313, 6 vgl. S. 193		Dürers Bildniss in der Münchner Pinakothek, lith. v. Strixner, vgl. 1515.
*		Dasselbe, ebendas., lith. v. Piloty.
*		Dasselbe, ebendas., lith. v. Wölfle.
		Dasselbe, ebendas., gest. v. Forster.
		Männliches Bildniss (irrthüml. Johann Dürer), lith. v. Strixner.
*		Nürnbergerin zum Tanz gehend, in Hefners Tracht. 3, 25.
*		Nürnbergerin zur Kirche gehend, in Hefners Tracht. 3, 26.
2445		Altdeutsche Frau
2502		Karl Holzschuher.
	1501	Frauenstudie, Hdz. in Wien.
	1502	Kreuzigung, Hdz. in Basel.
2246		Schweisstuch.
2498		Jacob v. Gouda, gest. v. I. E.
		Kaninchen, Hdz. in Wien und Dresden.
	1503	Christuskopf, Hdz. im Brit. Mus.
		Säugende Maria, Gem. im Belvedere zu Wien.
*		⸗ ⸗ Originalhdz.
		Venus auf einem Delphin, mit Amor, Hdz. in Wien.
2511		Sixt Oelhasen, gest. v. J. A. Böner.
* 2237	1504	Moses empfängt die Gesetzestafeln, rad. v. L. Strauch.
* S. 108, 62		Christus vor Hannas, Hdz. in Wien, lith. v. Pilizotti.
* ⸗ 63		⸗ ⸗ Herodes, ⸗ ⸗ ⸗ ⸗ ⸗ ⸗
* ⸗ 64		Geisselung Christi, ⸗ ⸗ ⸗ ⸗ ⸗ ⸗
* ⸗ 65		Dornenkrönung, ⸗ ⸗ ⸗ ⸗ ⸗ ⸗
* ⸗ 66		Schaustellung, ⸗ ⸗ ⸗ ⸗ ⸗ ⸗
* S. 109, 67		Kreuztragung, ⸗ ⸗ ⸗ ⸗ ⸗ ⸗
* ⸗ 68		Kreuzigung, ⸗ ⸗ ⸗ ⸗ ⸗ ⸗
* ⸗ 70		Kreuzabnahme, ⸗ ⸗ ⸗ ⸗ ⸗ ⸗
* ⸗ 71		Grablegung, ⸗ ⸗ ⸗ ⸗ ⸗ ⸗
2247	1505	Der Kalvarienberg, gest. v. J. Matham.
* S. 109, 69		Christus am Kreuze, Hdz. in Wien, Mansfeld & Co.
		2 Bl. Schächer am Kreuze, Hdz. in Wien.
		Bildniss des Willib. Pirkheimer, Gall. Borghese, Rom.
* 2449 S. 51		Löwen und Pferde kämpfend, lith. v. Strixner.
* 2450		Löwe und Hirsch, lith. v. Strixner.
*	1506	Rosenkranzbild, Gem. im Stift Strahof zu Prag, gest. v. Battmann.

H.	Jahr.	
	1506	Rosenkranzbild, Gem. im Stift Strahof zu Prag, lith. v. Henig.
		Mönch mit Feder in der Hand, Hdz. in Wien.
2537		die „jugendliche" Schöne, Hdz. in Wien, gest. v. Eg. Sadeler.
2538		die „schmachtende" Schöne, Hdz. in Wien, gest. v. Eg. Sadeler.
* S. 108, 59	1507	Verklärung Christi, Hdz. in Wien, Mansfeld & Co.
*		Marter der 10,000 Heiligen, Hdz. in Wien, Mansfeld & Co.
* S. 115, 112	1508	Altarentwurf: Verehrung des Christkindes, Hdz. in Wien.
* = 113		= Verehrung Mariens, Hdz. in Wien.
2321		Marter der 10,000 Heiligen, Gem. im Belvedere zu Wien, gest. v. Caylus.
* 2528		Engelskopf, im Kab. zu München, lith. v. Strixner.
* 2275		Anna mit dem schlafenden Kinde und Maria, gest. v. Kath Prestelin.
*		Männlicher Kopf mit Mütze, Hdz. in Wien, Mansfeld.
		Lucretia, Hdz. in Wien.
*		Kopf eines alten Mannes, Hdz. in Wien, Mansfeld.
2533		= = = = gest. v. Eg. Sadeler.
		Nürnbergerin zur Kirche gehend, Hdz. in Wien.
2480		Agnes Dürerin, gest. v. J. F. Leonhard.
2481		= = = in Witts Münzbelustigung.
* S. 113, 92		Aufschauender Apostelkopf, Hdz. in Wien, Mansfeld.
*		Gefangennehmung Christi, = = = =
	1509	Christus am Kreuze, Hdz. in Wien, Mansfeld.
*		Kreuzabnahme, = = = =
*		Joachim und Anna, = = = =
* S 100, 4		Heimsuchung, = = = =
* S. 108, 60		Anbetung der Weisen, = = = =
		Heil. Familie, Hdz. zu Basel.
		Gott Vater mit Engeln, Hdz. im Brit. Mus.
		Maria mit Kind, in der Halle, Hdz. in Dresden.
	1510	Leidender Christus, Federz. in Dresden.
* S. 109, 72		Auferstehung, Hdz. in Wien, Mansf. & Co.
*		Geburt Johannes d. T., Hochbild im Brit. Museum, in Försters Denkmalen.
		Predigt Johannes d. T., Hochbild in Braunschweig.
2304		Heil. Chrysostomus, gest. v. Prestel.
2319		Heil. Sebastian, gest. v. J. D. Laurentz.
2431		Der Kaiser, gest. v. Fabar.
* S. 102, 17		Tod Mariens, Hdz. in Wien, Skizze zum Holzschnitt.
		Stehender Ritter, Hdz. im Brit. Mus.
		Frauenkopf, Hdz. im Brit. Mus.
		Frauenkopf, Hdz. in Wien.
	1511	Kreuzigung, Hdz. in Wien.
		Christus am Kreuz, Hdz. im Brit. Mus.
*		Dreifaltigkeit, Gem. im Belvedere zu Wien, in Försters Denkmalen.
* 2336		Dreifaltigkeit, Skizze zum Holzschnitt.
2331		= 15 Bl. Umrisse v. Julie Mihes.
*		Der Liebesbrunnen, Schnitzbild bei Frau v. Palm in Dresden, in den Verhdl. v. Ulm etc. lith.
		Karl der Grosse in der Kunstschule zu Nürnberg, gest. v Reindel.
2469		Karl der Grosse in der Kunstschule zu Nürnberg, gest. v. J. J. Kirchner.
*		Karl der Grosse, Bause des Kopfes, v. Ph. Walter.
		Dürers Bildniss aus dem Dreifaltigkeitsbilde, lith. v. J. Mihes.
*		Sitzender Schriftgelehrter, Hdz. in Wien, Mansf.

H	Jahr	
2288	1512	Brustbild der heil. Jungfrau, Gem. im Belvedere, gest. v. F. v. Steen.
	u. 1513	Paumgartnerisches Altarwerk in der Münchner Pinakothek.
*		Stefan Paumgartner (fälschlich als Sickingen), lith. v. Flachenecker.
* 2505		Lukas Paumgartner (fälschlich als Hutten), lith. v. Flachenecker.
		Jüngstes Gericht, Hdz. im Brit. Mus.
		Christus von allen Nationen getragen, Hdz. in Berlin.
2267		Christuskopf mit Dornenkrone, gest. v. Hollar.
2269		Ecce homo.
* 2457		Der liegende Hirsch, gest. v. Hollar.
* S. 115, 114	u. 1514	Maria mit der Eule, Hdz. in Wien, Mansf.
2279		= = = = = = = gest. v. Eg. Sadeler.
* S. 100, 5		Geburt Christi, Hdz. in Wien, Mansf.
2265		Der leidende Heiland, lith. v. Strixner.
		Cupido zu seiner Mutter fliehend, Hdz. der Ambras. Samml.
* S. 100, 2		Andreas Dürer, Hdz. in Wien, Mansf.
		Versuchung des heil. Anton, Hdz. in Wien.
		Männl. Bildniss, in R. Weigels Hdz. berühmter Meister.
		Sitzender Mann mit langem Bart, Hdz. in Wien.
		Kniender Papst, Hdz. in Wien.
* S. 101, 9	1515	Studie zum Christus am Oelberge, Hdz. in Wien.
* 2339—2428 vgl. S. 312, 4.		Randzeichnungen zum Gebetbuch des Kaisers Max in der Münchner Bibliothek, lith. v. Strixner.
*	1516	Exorcismus, Hdz. im Städelschen Institut, Photographie.
		Männl. Bildniss mit Federbarret, Hdz. im Brit. Mus.
* S. 112, 87		Mich. Wolgemut, Hdz. in Wien, lith. v. Pilizotti.
		= = = = = gest. v. A. Bartsch.
* 2519		Mich. Wolgemut, Gem. der Münchn. Pinak., lith. v. Strixner.
	1517	Hieronymus, Hdz. bei Fürst Esterhazy in Wien.
	1518	Holzschuherische Kreuzabnahme in der Moritzkapelle zu Nürnberg.
*		Triumphwagen des Kaisers Max, Hdz. in Wien, Mansf.
*		Das Nürnberger Rathhausbild, lith. v. Eberlein.
*		2 Bl. Nürnberger Rathhausbild, Contourstich, vgl. 1522 (dumme Richter).
		Lucretia, Gem. der Münchner Pinakothek.
* S. 105, 45		Brustbild des Kaisers Max, Hdz. in Wien, Mansf. & Co.
		Kopf eines Alten, Hdz. im Brit. Museum.
*		= des Markgraf Joachim, Hdz. in Berlin, lith.
*		= = = = Sohn, = = =
*		= = von Anhalt, = = =
*		= Pfalzgraf Fried. v. Baiern. = = =
*		= Ulr. v. Hutten. = = =
*		= Melchior Pfinzing, = = =
2458		Der liegende Hirsch, gest. v. Hollar 1649.
	1519	Beweinung Christi, Hdz. in Wien.
		Maria mit dem Kind am Zaun sitzend, Hdz. im Brit. Mus.
2276		Anna mit schlaf. Kind und Maria, gest. v. Prestel.
		Kindskopf, Hdz. im Brit. Mus.
* 22	1520	Die Jungfrau an der Thür (Bartsch 45)
		Lesender Heiliger, Hdz. im Brit. Mus.
2512		Joachim Patenier, gest. v. Corn. Cort. (B. 108.)
		Felix Hungersberg, Hdz. in Wien.
		Frauenkopf im Brit. Mus.
		= mit Kopftuch, Hdz. in Wien.

H.	Jahr.	
	1521	Christkreuz mit Maria und Jos. Hdz. in Wien.
	„	Heil. Jungfrau lesend „ „ „
* S. 110, 79	„	Versuchung des heil. Anton „ „ „ Mansf.
	„	Aufschauender Kindskopf, Hdz. im Brit. Museum.
	„	Weinendes Kindlein, Hdz. der Hausmann'schen Sammlung zu Hannover.
S. 324, 40	„	Dürer's Bildniss, gez. v. Thom. Vincidor, gest. v. A. Stock.
2497	„	Damian van Goes.
2477	„	Klaus, Hofnarr, Hdz. in Wien, gest. von Bartsch.
	„	Bildniss des van Heygh.
	„	Lebensgr. Frauenbild im Brit. Mus.
* S. 112, 89	„	Der alte Mann von 93 Jahren, Hdz. in Wien, Mansf.
	„	Männl. Brustbild, Gem. im Madrid. Museum.
2524	„	Männl. Bildniss.
2526	„	„ „ gest. von Th. Prestel.
*	„	Frau Margareth Hdz. in Berlin, Baufe.
*	„	Hoffräulein derselben „ „ „
*	„	„ „ „ „ „
*	„	Anna Mar. Pfinzingin. „ „ „
*	„	Pusfladis. „ „ „
*	„	Maister Bernhart (v. Orlay) Hdz. in Weimar, Baufe.
*	„	Meteni „ „ „
*	„	Gerhard Pümbeli „ „ „
*	„	Jobst Planckfels „ „ „
*	„	Jan Maximi „ „ „
	„	Löwe, Hdz. in Wien.
* S. 105, 43	1522	Der dumme Richter, Hdz. in Wien. Vgl. 1518 Rathhausbild.
* „ 47	„	Ulrich Varnbuler „ „
	„	Frauenkopf, Hdz. im Brit. Mus.
* S. 101, 8	1523	Abendmahl, „ in Wien.
	„	Affentanz, „ in Basel.
2238	„	Hiob, Gem. im Nädel'schen Instit., gestochen von Morgenstern.
	„	2 Spielleute, Gem. im Kölner Museum.
*	„	Josef und Joachim, Gem. d. Münch. Pinak. lith. v. Strixner.
*	„	Simon und Lazarus, „ „ „ „ „
2440	„	Knieender Geistlicher, rad. v. A. P. v. Leyser 1800.
* S. 110, 76	„	Apostel Bartholomäus, Hdz. in Wien. Mansf.
* „ 75	„	„ Philipp „ „ „
* „ 77	„	„ stehend mit gefaltenen Händen, Hdz. in Wien, Mansf.
* „ 78	„	„ „ (Luther), „ „ „
	„	Männl. Kopf mit Mütze, Hdz. im Brit. Museum.
* S. 100, 6	1524	Anbetung der Könige, Hdz. in Wien, Mansf.
* 2515	„	Barbara Schedlin, gest. von J. F. Leonhard.
	1525	Dürer's Traum, Hdz. d. Ambras. Samml.
	„	Die Formschneiderin Vronika, Hdz. im Brit. Museum.
*	1526	Joh., Pet., Mark. u. Paul in d. Münch. Pinak., gest. v. Reindel.
* 2299	„	Johann und Peter „ „ „ lith. von Strixner.
2300	„	Paul und Markus „ „ „ „
	„	Brustb. dtr Maria im K., gem. in der Uffig. zu Florenz.
*	„	Hieron. Holzschuher, gest. von Frdr. Wagner.
	„	Joh. Kleeberger, Gem. im Belvedere zu Wien.
	„	Jakob Muffel, Gem. in Nürnberg und Pommersfelden.
	„	Männl. Bildniss mit Pelzbräm, Hdz. im Brit. Mus.
2508	„	Martin Luther, aus Köhlers Münzbelustig.
2509	„	„ „ aus Junkers Ehrengedächtniss.
2510	„	„ „

Fortsetzung

ohne Zeitbestimmung.

H.
2236 Eva reicht dem Adam den Apfel, gest. von Bartsch
2239 Judith, v. Maffei.
2240 Verkündigung, gest. v. B. Botti.
2242 Geburt Christi, gest. v. Kath. Prestelin.
2243 Christus vor Pilatus, aus Landons Gall. Giustiniani.
2244 Ausstellung Christi, gest. v. Depian.
2245 Kreuztragung, gest. v. Sadeler.
2248 Christus am Kreuze, gest. v. F. von Steen.
2249 „ „ „ „ v. J. A. Böner.
2252 „ „ „ „ v. W. Hollar.
2254 Die Grablegung, gest. v. Probst.
* „ „ (aus dem Sebaldskirche zu Nürnberg) gest. von Walther 1832.
2255 Christus als Gärtner, gest. von D. Krüger.
2256 Die Himmelfahrt, „ „ Betti.
* 2258 Brustbild des Heilandes, lith. v. S. Bendixen.
2259 Ecce homo stehend. gest. v. Crisp. de Passe.
2260 „ „ sitzend, „ v. Krüger 1614.
2270 Der leidende Heiland und Maria, aus dem Cab. du roi.
2271 Leichnam des Herrn auf dem Schoosse der Maria, v. H. S. F.
* 2272 Anna mit Kind und Maria. gest. v. Kath. Prestelin 1776.
2273 „ „ „ „ „ v. Egid. Sadeler.
2291 Maria, gest. v. W. Hollar 1625.
2292 „ „ „ 1646.
2303 H. Christof, gest. v. W. Hollar 1642.
2305 H. Georg, „ „ 1642.
2307 H. Hieronymus„ v. de Bas.
* 2309 „ „ in einem Gewölbe, v. Cor. Strauch (angebl.).
2310 „ „ in der Studirstube, gest. v. de Bry.
2315 Kopf des Johannes, lith. v. Piloty.
* 2317 H. Petrus, gest. v. A. Bartsch 1785.
2318 H. Sebastian.
* Simon und Lazarus, (Münch. Pinak.) lith. v. Strixner.
* Josef und Joachim, „ „ „ „
2320 Marter der 10,000 Heiligen, (Wien. Belved.) 4 Bl. gest. v. Steen 1661.
2323 Lesender Bischof, aus dem Düsseldorfer Galleriewerk.
2324 Alter Heiliger, „ „ „ „
2325 H. Katharina, gest. v. Dufresne 1792.
2326 „ „ „ „ „
2327 „ Elisabeth, gest. v. Schnorr.
2328 „ Walpurgis.
2329 Eine Heilige.
2330 H. Magdalena, gest. v. W. Hollar.
* 2432 Fragment eines Triumphzuges, (Münch.) lith. v. Strixner, vgl. S. 50, Nr. 4.
2433 Reitender Kardinal.
* 2434 Feldherr mit 3 Trabanten, (Münch.) lith. v. Strixner, vgl. S. 50, Nr. 3.
2436 Der Pferdsknecht, gest. v. C. Ploth.
* 2437 Stehender Ritter, (München) lith. v. Strixner. vgl. S. 49, Nr. 1.
* Ein Ritter zu Pferde, (Britt. Museum) Photographie.
2443 Lesende Aebtissin, aus d. Düsseldorfer Werke. 1780.
2446 Frau, gest. v. C. M. Metz.

H.
* 2 Frauen, Hdz. im Städel'schen Institut zu Frankf., Photographie.
2447 Landschaft, gest. v. Caylus.
2448 Dürer's Traum.
2451 Der stehende Löwe, gest. v. W. Hollar.
2456 Der liegende Löwe, gest. v. W. Hollar 1645.
2459—68 10 Blatt Verzierungen.
2471 Karl 5., (Weimar) gest. v. Mor. Steinla.
2473 Herzog Georg v. Sachsen.
2475 Der Maler Hans Burchmair, gest. v. Ph. Kilian.
2478 Hans von Culmbach, „ „
2499 Matheus Grinwalt, „ „
2501 Sigmund Holbein, gest. v. Collin.
2504 Felix Hugesperg, Hdz. in Wien, gest. v. Fabar 1818.
2506 Konrad Imhof, gest. v. J. F. Leonart 1668.
2507 Hans Imhof. „ „ „ „
2517 Lazarus Spengler.
* 2529 Ein Jüngling, lith. v. Piloty.
2530 2 alte Köpfe, gest. v. Dufresne 1792.
2531 Bärtiger Alter, in Röthelmanier.
2532 „ „ „ „
2534 Weiblicher Kopf, lith. v. Strixner.
* 2535 „ „ „ „
2539 Drei Köpfe.
* S. 106, Nr. 49. Männliches Bildniss, Hdz. in Wien, lith v. Mansfeld.
* S. 314, „ 10. Dürer's Bildniss, gest. v. Luk. Kilian 1608.
S. 323, „ 39. „ „ „ v. Edelinck.

Nachträge.

* 2266 1514 Der leidende Heiland, gest. v. David.
* 2295 Studium zum Holzschnitt „Geburt der Maria“ in the Collection of Paul Sandby.
* 2295 1514 Christuskopf mit Dornenkrone, lith. v. Strixner.

Die Staatsunterstützung der Kupferstichkunst in Belgien.

Die ausserordentliche Fürsorge, welche von Seiten der belgischen Regierung den bildenden Künsten zugewandt wird, hat in neuester Zeit sich auch auf das Gebiet der Kupferstichkunst erstreckt und der Minister des Innern hat von Seiten der Akademie ein Gutachten über die Art und Weise einer in wirksamer Weise zu ertheilenden Staatsunterstützung dieses Kunstzweiges erbeten. — So wenig wir in Deutschland, bei der Kunst-Apathie der grösseren Anzahl unserer Regierungen, uns ein lebhaftes Bild von der Wichtigkeit zu gestalten vermögen, mit welcher in Belgien diese Angelegenheit betrachtet wird, so glauben wir doch, dass es den Lesern des Archivs interessant sein werde, dem Gang dieser Angelegenheit zu folgen und wir theilen ihnen desshalb auszugsweise die in der k. belgischen Akademie von dem correspondirenden

Mitglied Hrn. A. Siret vorgelesene Denkschrift mit, welche derselbe in seinem vortrefflichen, allen Kunstfreunden auf das Wärmste zu empfehlenden Journal des beaux arts abgedruckt hat.

Schon vorläufig hatte derselbe bei Ankündigung der an die Akademie ergangenen ministeriellen Aufforderung seine Ansicht dahin ausgesprochen, dass eine wahrhaft förderliche Unterstützung der Kupferstichkunst nur auf dreierlei Weise geschehen könne, nämlich durch eine entschieden national-belgische Richtung, durch Herausgabe einer fortlaufenden Reihenfolge bedeutender Blätter und endlich durch Beschränkung der Unterstützung auf die reine Grabstichelmanier; in weiter Ausführung dieser sehr fruchtbaren Grundsätze geht nun seine Denkschrift näher auf das von Seiten des Ministeriums vorgelegte Programm ein.

Vier Punkte waren in demselben der Aufmerksamkeit der Akademie empfohlen, 1. der Stich von Gemälden der alten Meister, ohne die Werke der Zeitgenossen zu vernachlässigen; und zwar mit Aufwand des grössten Theils der vom Staate bewilligten und später womöglich zu erhöhenden Summe; 2. die Nothwendigkeit einer einheitlichen Leitung; 3. der Plan einer fortdauernden Publication einer Reihe von Stichen nach den Meisterwerken der flamändischen Schule in Galerien, Kirchen und Privatsammlungen und 4. die dabei einzuschlagenden leitenden Grundsätze.

Herr A. Siret sagt nun über den ersten Punkt, der Stich der Werke alter Meister sei „eine Pflicht." „In der That muss es dem Ausland, wie uns selbst, unbegreiflich erscheinen," fährt er fort, „dass wir in Wirklichkeit so wenig auf unsern nationalen Kunstruhm halten. (In Deutschland erscheinen noch ganz andere Dinge begreiflich!) Unsere alten Maler haben in unserer modernen Schule noch keinen einzigen Stecher gefunden und seit 30 Jahren haben wir, offen gestanden, geradezu nichts für sie gethan! Während bei den andern Nationen man mit gerechtem Stolze sich bestrebt hat, die grossen Kunstwerke der Vorzeit nicht nur mit dem Grabstichel, sondern auf alle möglichen Vervielfältigungsweisen zu popularisiren, sind wir der natürlichen Ausbeutung unserer Interessen gegenüber theilnahmlos und kalt geblieben. Mögen die Gründe dieser Thatsache liegen, worin sie wollen, sie ist da, sie ist immer nur zu sehr dagewesen; sie muss aufhören, und dies darf einer Nation nicht schwer fallen, die in Rücksicht ihrer Künstler, ihrer Zahl und ihrer Bevölkerung offenbar der begünstigtste künstlerische Mittelpunkt der Erde ist! (!) Der Stich unserer alten Meisterwerke muss desshalb im Princip als eine Verpflichtung betrachtet werden, deren Aufschub unsre nationale Würde nicht länger gestattet." Nachdem hierauf eine gleichmässige Berücksichtigung der Werke zeitgenössischer Meister empfohlen und deren Vortheil weitläufig entwickelt ist, sagt d. Verf.: „Man muss sich dessen erinnern, dass wenn man in Deutschland ein so kunst-

sinniges Volk findet, dies hauptsächlich der Verdienst der Kupferstichkunst ist. Man findet dort in der That nicht selten in den bescheidensten Wohnungen die Wände mit Kupferstichen, und fast immer Stichelarbeiten, geziert!" — In Bezug auf den 2. Punkt, die einheitliche Leitung, wird alsdann die Uebertragung derselben an eine Commission der Kunst-Abtheilung der k. Akademie empfohlen und über die im 3. Punkt erwähnte fortlaufende Publicationsweise folgende Ansicht ausgesprochen. Wir möchten dieses Unternehmen in vier Abtheilungen getheilt sehen; erstens die Blätter grossen, zur Einrahmung geeigneten Formats, welche natürlich die grossen Meisterwerke unserer Schule enthalten müsste; zweitens eine Reihe von Stichen gleichmässigen, mittleren Formats, drittens die Portraits und viertens die alten Denkmale, die Schätze der Goldschmiedekunst, Waffen, Möbel und jener tausend kostbaren Gegenstände, welche sich bei uns vorfinden. Hierin sind unsre Kirchen, unsre Museen und Privatsammlungen unerschöpfliche Quellen. Mit der Zeit würde sich aus ihrem Inhalt ein bewunderungswürdiges Werk gestalten, auf welches Belgien Ursache hätte, stolz zu sein. Es versteht sich von selbst, dass man nur die Grabstichelmanier zu den besprochenen Unternehmungen anwenden wird. Sie allein gestattet den Ausdruck der Stecherkunst, während alle übrigen nur mehr oder minder vollkommene Abzweigungen sind, welche der Privatausbeute überlassen und nicht auf die hier beabsichtigte Weise unterstützt werden müssen. Das Land, welches Pontius, Vosterman, Bolswert, Edelinck und so viel andere berühmte Stecher zu den seinen zählt, muss den Ruhm der belgischen Kupferstichkunst ungeschmälert erhalten wollen, und wir sind überzeugt, dass hier keinerlei Meinungsverschiedenheit unter uns obwaltet." Es wird hierauf die Annahme billiger Preise befürwortet, die Rentabilität des Unternehmens für die Regierung erläutert und bei der Besprechung des 4. Punktes unter Bezugnahme auf früher in der Akademie geschehene Vorschläge der Wunsch ausgesprochen, es möchten zuvörderst Stipendien für die jungen Kupferstecher gegründet, alsdann Subscriptionen und Bestellungen von Seite der Regierung gleichmässig ins Auge gefasst und womöglich die Unternehmungen der Kunstverleger überwacht werden, damit nicht, wie es in Frankreich geschehen, die vom Staate herangebildeten Kupferstecher der Speculation zum Opfer fallen könnten. Endlich wird auch die Errichtung einer Staatskupferdruckerei für nöthig befunden und auf die Nachtheile der bisher vorwaltenden Nothwendigkeit, gute Platten in Paris drucken zu lassen, hingewiesen. An dem Beispiel der kaiserlich französischen Chalkographie, sagt der Verf., werde es klar, dass die Kupferstichkunst der einzige Kunstzweig sei, welcher bei richtiger Verwaltung dem Staate nichts koste und schliesslich erwachsen für den Staat als Kunstverleger noch eine ganze Reihe von

Vortheilen. — Wir wollen diesen Schluss der Denkschrift wörtlich mittheilen und behalten uns eine Besprechung der darin ausgesprochenen und zum Theil sehr bedenklichen Ansichten für eine spätere Mittheilung vor.

„Nehmen wir denn die Vortheile zusammen, welche die Errichtung einer „Chalkographie" in Belgien einführen kann: 1. Vollständige Unterdrückung der Umständlichkeiten und zahlreichen Kosten, welche den für den Kupferdruck auf Paris angewiesenen Künstlern erwachsen, worunter der lange Aufenthalt im Auslande, wie er zur Ueberwachung des Druckes nothwendig ist, sehr bedeutend in Anschlag zu bringen ist. 2. Garantie für den Preis der Abzüge. Der Künstler wird nicht mehr der Willkür unterworfen sein, und wird nöthigenfalls seinerseits ein grösseres Opfer bringen können, da ihm durch das Verweilen im Inlande eine bedeutende Ersparniss gesichert ist. 3. Die Ausdehnung, welche durch die Einwirkung der Regierung dem Vertrieb der aus der Chalkographie hervorgehenden Blätter gewährt werden kann. (!) 4. Angenommen, dass die Regierung Verleger einer Platte ist, wird sie ohne Zweifel durchschnittlich wenigstens 25 % gewinnen. (!) Man hat Platten gesehen, die um 60,000 Frcs. gekauft, dem Verleger 300,000 Frcs. eingebracht haben! (Und an wie vielen ist von Seiten der Verleger zugesetzt worden?!) 5. Die den Stechern fortwährend gebotene Bürgschaft, vereint mit der Erregung des Ehrgeizes, welcher immer Gelegenheit zur Befriedigung finden wird. Diese zwei moralischen Erfolge müssen hier ins Auge gefasst werden, weil sie sich in materielle Vortheile übertragen! 6. Die Aufbewahrung der Platten, welche nach einer gewissen Zeit eine der interessantesten öffentlichen Sammlungen bilden werden. 7. Die Unmöglichkeit einer ferneren Ausbeutung der Künstler durch die Industrie. (!) Die Geschichte der belgischen Kupferstichkunst bietet auf diesem Gebiete höchst entmuthigende Thatsachen; man hat gestochene Platten durch geschickte Unterhändler nach dem Gewichte ankaufen sehen! 8. Die den belgischen Verlegern gewährten Erleichterungen, die bisher oft nur um der hohen ausländischen Druckkosten willen die Herausgabe von Kupfern unterliessen; die gleichen Vortheile würden auch dem Publikum zu Gute kommen. 9. Die Einführung eines neuen Handelszweiges in Belgien, offener Markt; Verbreitung der Kupferstichkunst etc."

„Es würde nicht schwer sein, meine Herren, diese Liste zu verlängern; lassen Sie uns bei der Hoffnung bleiben, dass wir Sie überzeugten, die Einrichtung einer Chalkographie werde, weit entfernt davon eine Last zu sein, vielmehr sehr beachtenswerthe Vortheile mit sich führen."

„Es ist wichtig, und es ist die Pflicht einer constitutionellen Regierung, Nichts scheitern zu lassen, was zur Entwickelung der künstlerischen Bedeutung eines Landes beitragen kann. Man darf

es sich nicht verhehlen, dass die Kupferstichkunst bei uns auf schwankendem Grunde steht; die ernste Richtung scheint ihren Platz an eine leichte, flüchtige, verführerische Kunstweise, die nimmer Bestand haben wird, abtreten zu wollen; die Schwarzkunst mit ihren Nebenzweigen und mechanischen Hülfsmitteln beeinträchtigt sehr erheblich die höhere Richtung, in welcher ein einziges Werk manchmal das ganze Genie, das ganze Leben eines Mannes beansprucht. Fern sei es von uns, jener ausgesprochenen Neigung des Publikums irgendwie entgegentreten zu wollen, aber wir müssen inständig verlangen, dass wenigstens die Regierung nicht die Hand zur Verbreitung jener Kunstweise biete, die genugsam von den Schwankungen des Geschmackes leben kann. Der Grabstichel hat sich durch Jahrhunderte hindurch rein und gross erhalten, er ist durch Beifall, wie durch Verachtung hindurchgegangen und ist in allen Wechselströmungen der Kunstwelt schön und jung geblieben. Die Stichkunst wird immer bestehen, weil Genie zu ihrer Ausführung gehört, während die mannigfaltigen Surrogate sich dafür mit Mechanik und Chemie begnügen."

„Der Kupferstecher, welcher die Grundsätze seiner Kunst getreulich erlernte, kommt endlich nach 10 Jahren so weit, sich zu fragen, was er für seinen Unterhalt zu leisten vermag. Er hat eine Platte fleissig, mit Begeisterung ausgearbeitet, nach einem Bilde das sein Künstlergemüth erfasste und fesselte; er sucht einen Drucker in Belgien und findet keinen; er erkundigt sich nach einem Verleger, und es giebt keinen [1]). Er muss also nach Paris. Nun zahlt zuvörderst seine Platte einen gehörigen Eingangszoll; dann kostet die Reise viel, der Aufenthalt dauert lang, der Verkauf ist sehr unsicher — kurz, er wird entmuthigt, bleibt zu Haus, verkauft seine Platte nach dem Gewicht (!) oder zum Schleuderpreis und es stellt sich schliesslich heraus, dass die Regierung einen Künstler ausgebildet hat, um unglücklicherweise aus ihm einen Stecher für Stempel und Knöpfe zu machen."

„Es genügt nicht, Schulen und Akademien zu haben, man muss eine Carriere an sie anschliessen. Ein Land, welches diese logische Bürgschaft (?) nicht gewährt, muss sie unverweilt schaffen, will es sich nicht von seinen Kindern verwünscht und verlassen sehen!"

„Herrliche Ziele scheinen der belgischen Kupferstichkunst beschieden, wenn ihre Interessen eifrig vertheidigt werden und wenn man mit Ausdauer daran arbeitet, ihr einen Weg zu bahnen. Es handelt sich nicht mehr darum, Stecher hervorzubringen; wir haben sie; wir sind in der Lage von Capitalisten, die nicht wissen, wo ihre Gelder unterzubringen. Die Lage ist darum für un-

1) Man muss Herrn Van der Kolk ausnehmen, welcher mit einem nicht genügend belohnten Muthe seit kurzer Zeit mehrere der schönsten belgischen Stiche herausgegeben hat.

sere gerechten Erwartungen höchst günstig und die Initiative, welche die Regierung ergriffen hat, giebt uns das Recht zu glauben, dass diese Hoffnungen sich bald verwirklichen werden."

Wir sind begierig zu hören, welche praktischen Resultate aus den mitgetheilten Vorschlägen hervorgehen und versprechen unsern Lesern sofort von den weitern Fortschritten dieser wichtigen Angelegenheit Mittheilung zu machen. In einem Punkte wird man gewiss unsere Verwunderung theilen, dass in dem liberalen Belgien die Regierung zu einer directen Bevormundung der vervielfältigenden Kunstproduction, welche naturgemäss den Ruin des solidern Kunsthandels mit sich führen muss, aufgefordert wird. Wir werden sehen, ob ähnliche Bedenken nicht auch im Schoosse der dortigen berathenden Commission laut werden!

Die Kensington-Photographien.

Die englische Regierung hat ihre grossherzige Fürsorge für das Gedeihen der Kunst und des Kunstgewerbes durch einen neuen Act von hoher Bedeutung bekundet, indem sie eine grosse Anzahl von Photographien nach klassischen Kunstwerken hat anfertigen lassen und die Abdrücke dem Publikum zum Kostenpreis überlässt. Wir geben zuvörderst über dieses in England mit grosser Anerkennung begrüsste Unternehmen einen Artikel der „Literary Gazette", dessen ganz unvermischt gelassenes englisches Gepräge über die Sache selbst wie über die Aufnahme derselben die beste Auskunft geben wird. Dieselbe schreibt vom 8. Oct. 1859:

Wir bringen unsern Lesern ein neues Ereigniss in der Gestaltung unserer nationalen Kunstinstitute. Es besteht mit einem Worte darin, dass den Kunstjüngern und dem grössern Publikum Facsimile's der schönsten Zeichnungen und genaue Nachbildungen einiger der bedeutendsten Schätze unserer National- und Kronsammlungen zu dem blossen Materialien-Preis dargeboten werden. Das „Reproductive room", wie der Name der Anstalt lautet, welche diese Vervielfältigungen ausstellt und verbreitet, ward am letzten Montag im South-Kensington-Museum eröffnet.

Schon seit langer Zeit fand die Photographie in den South-Kensington-Kunstschulen eine ausgedehnte Verwendung. Von der Abnahme negativer Platten von den besten Gegenständen des „Museums für ornamentale Kunst" und dem Unterricht der Pionierabtheilung des königl. Geniecorps schritten die Directoren derselben zu Unternehmungen höheren Sinnes. Sie waren so glücklich,

in Herrn Thurston Thompson einen Chef-Photographen zu erwerben, der, schon als einer der geschicktesten Holzschneider bekannt, sich ausschliesslich der Photographie gewidmet und durch die vollendetste Wiedergabe alter Handzeichnungen ausgezeichnet hat. In dieser Richtung beschloss man weiter zu arbeiten und Raphael war der Meister, auf welchen man das erste Augenmerk richtete. — Bekanntlich entsprechen Gemälde sehr wenig den Bemühungen photographischer Wiedergabe und bei der eigenthümlichen Natur der Farbenveränderung bedürfen Photographien nach Oelgemälden, trotz alles Interesses, immer eines sehr geübten Auges, um nicht missverstanden zu werden. Raphaels Zeichnungen wurden deshalb mit richtigem Gefühle als dem Bedürfnisse der Kunstschulen (und auf diese nahm man zunächst Rücksicht) am meisten entsprechend erkannt und vor Allem die „Cartons“, deren einfache, nur leicht mit Farben versehene Ausführung bei weitem weniger Schwierigkeit als Oelgemälde darbot. Dieselben wurden in der That auf das Glücklichste aufgenommen; man erhielt Negativ-Platten der vorzüglichsten Raphael-Zeichnungen des Louvres; der Prinz-Gemahl fügte die der königl. Bibliothek in Windsor hinzu; Oxford stellte die berühmte Universitätssammlung zu Gebote und andere Sammlungen wurden bereitwillig eröffnet. Man fühlte bald, dass der Genuss dieser auf öffentliche Kosten vereinigten Schätze auch dem Volke zunächst zu Gute kommen müsse. Allerdings war man von Anfang an sehr abgeneigt mit Privatunternehmungen in Concurrenz zu treten, denn es wird Niemand läugnen, dass ein auf Staatskosten betriebenes Unternehmen sich nicht in commercielle Rivalitäten einlassen sollte. Allein man wird ebensowenig läugnen, dass die auf Staatskosten unternommenen Vervielfältigungen klassischer Kunstwerke, die doch wegen der ursprünglichen Schwierigkeiten und ihrer wenig lohnenden Natur nicht der Gegenstand von Privatspeculationen sein können, nicht nur gesetzlich, sondern höchst wünschenswerth sind. Hier war diess offenbar ganz entschieden der Fall. Die hier photographirten Werke waren zum grössten Theil öffentliches Eigenthum und nicht geeignet Gegenstand des Kunstverlags zu werden; ja selbst wenn diess geschehen wäre, so hätten die hohen Herstellungspreise sie dem grössern Publikum entzogen. — Den Preisen nach zu urtheilen, welche den in der letzten Ausstellung der „Photographischen Gesellschaft“ befindlichen Exemplaren beigeschrieben waren, schien es, als ob man zuerst die Idee gehabt hätte, gewöhnliche Kunsthändlerpreise zu wählen; doch ist man glücklicherweise auf einen bessern Entschluss gekommen. Es ist offenbar nur gerecht, dass das Publikum, welches die auf Staatskosten gemachten Negativen doch bezahlt hat, die davon genommenen Abdrücke nun zum einfachen Kostenpreis bekommt. Das Unternehmen ward somit in die Hände des Herrn George Wallis, wohl-

bekannt als energischer Arbeiter im Gebiete der Kunstförderung und Verbreitung, übertragen — und wir haben den Erfolg vor Augen.

Die Billigkeit dieser Photographien ist in der That wunderbar. Was würde man vor Kurzem über die Idee gesagt haben, treue Nachbildungen der Raphaelschen Cartons in kleinerem Maassstabe für weniger als 4 Schilling haben zu wollen? Die Direction hat in der That einen gleichmässigen Tarif von 5 Pence für 40 □Zoll und die Hälfte für je 20 □Zoll mehr festgesetzt. Die Photographien werden allerdings unaufgezogen ausgegeben, was etwas Mühe verursachen, aber keine Nachtheile haben wird, wo etwas Gechick mit Uebung verbunden wird. Freilich wird es unter den Ungeübten einige Verwüstungen beim Aufziehen geben. Es wird angezeigt, dass „der Agent jede Anweisung zum Aufziehen geben wird", aber wir würden doch vorziehen, wenn eine gedruckte Anweisung dem nächsten Photographienkatalog beigegeben und dabei bemerkt würde, dass das Verbleichen der Photographien nicht von einem falsch angewendeten Klebmittel herrührt.

Wenden wir uns zu den Photographien selbst, so bilden zuvörderst die „Cartons" eine für sich hervorragende Abtheilung. Ehe die Cartons photographirt wurden, waren sie eigentlich noch nie recht für das Studium zu verwenden. Selbst in der für sie erbauten Galerie machte die Höhe in der sie hingen und die einfältige Beleuchtung die Betrachtung sehr schwierig, während die Stiche nach ihnen, theils ausgeführt, wie die von Holloway, theils roh und schwarz, wie die von Burnet, kaum einen Schatten der göttlichen Originale wiedergaben. Dank den jetzigen Directoren der königl. Sammlungen können die Originale durch einfaches Niederlassen bis zur Gesichtshöhe sehr bequem in Hampton-Court genossen werden. Mit Hülfe der grössten Photographien aber kann der Kunstjünger dieselben thatsächlich zu Hause studiren, mit aller Bequemlichkeit und mit demselben Vortheil als ob die Originale vor ihm lägen, da bei ihrem grossen Massstabe die Breite des Styls und der Auffassung, ihre Grossartigkeit, Feinheit, Schärfe des Ausdrucks und selbst technische Behandlung mit vollkommener Klarheit zu erkennen ist. Wie wir es schon aussprachen, als wir die ersten von Herrn Thurston Thompson zugleich mit denen des Herrn Caldesi und Montecchi ausgestellten grossen Photographien in d. Bl. anzeigten (15. Jan.): „Jede Linie des Bildes ist treu wiedergegeben, und obgleich die Farbe natürlich nicht an die Tiefe des Originals reicht, ist doch der allgemeine Eindruck ein ungeschwächter; während die niedere Neugier mit Bewunderung jeden Bruch und jede Falte des Cartons mit ihrem Licht und Schatten so täuschend wiederfinden wird, dass der Beschauer oft glaubt einen Riss oder Bruch in der Photographie selbst zu sehen." Natürlich ist diese Nachahmung der

besondern Papieroberfläche und ihrer Zufälligkeiten werthlos, aber wichtig als ein Beweis der fabelhaften Treue, mit welcher jeder Zug, sei er von der Hand des Meisters oder des Zerstörers, wiedergegeben wird. Und, glücklicherweise bringen diese grossen Photographien neben dem nur zu deutlichen Anblick der Schäden der Zerstörung die eigenthümliche innewohnende Grösse des Gedankens, die Majestät und Zartheit in einer so wunderbaren Weise vor Augen, dass sie selbst in den verblichenen Originalen nicht besser empfunden, in den Kupferstichen aber nur vergeblich gesucht werden kann. — Die Durchschnittsgrösse der ersten Sorte ist 48 auf 30 Zoll (gleiches Format mit den Arbeiten von Caldesi und Montecchi). Als Beweis ihrer ungemeinen Billigkeit im Vergleich mit diesen sei bemerkt, dass sie einzeln zu 12 Sh. 10 P. bis 15 Sh. 10 P. verkauft werden, während von dem letzteren jedes $2^1/_2$ Guineen kostet. Die Ausgabe von Colnaghi kostete über 18, die jetzige unter 5 £. St. Neben diesem grössten Format giebt es noch 4 andere; im Durchschnitt von 31 auf 21 Zoll für 5 Sh. 10 P. bis 6 Sh. 8 P. per Bl.; von 23 auf 15 Z. für 2 Sh. 8 P. bis 3 Sh. 6 P.; von 15 auf 11 Z. für 1 Sh. 8 P.; und endlich von 8 auf 5 Zoll für weniger als 4 Sh. die ganze Folge.

Für den studirenden Künstler kann keine der kleineren Folgen die in grösstem Format ersetzen; anders aber ist es bei dem grösseren Publikum. So ist z. B. die 3. u. 4. Sorte besonders zum Einrahmen geeignet und hat für das gewöhnliche Auge in höherem Grade den Reiz des „Fertigen"; ja selbst die kleinste Ausgabe, vorzüglich passend für das Einfügen in Bücher ist ebenso belehrend als elegant. — Wohl mag Mancher nicht viel von alledem halten, uns erscheint es doch als ein grosser Schritt für die Popularisirung wahrhaft hoher und reiner Kunst, wenn, wie hier die gesammten Cartons des Raphael, jene edelsten Schöpfungen des grossen Malers wie der Kunst überhaupt, in den Bereich aller Volksklassen gebracht worden sind!

Ausser den vollständigen Gemälden sind über 40 Studien aus denselben, meist Köpfe und Gruppen in grösserem Massstab, aufgenommen worden. Unter Allen sei nur auf den wunderbaren Kopf des Heilandes (Nr. 29) aus dem „Weide meine Lämmer!" und auf den hinreissend schönen Frauen- und Kinderkopf mit dem contrastirenden Antlitz des Krüppels (Nr. 73) aus der „Heilung des Lahmen" hingewiesen, deren Studium dem jungen Künstler nicht warm genug ans Herz gelegt werden kann und die wohl nirgend mit solchem Eindruck wirken als in dieser einzeln gefassten Darstellung. Mehrere von den anderen Studien kommen diesen beiden fast gleich, und sie alle sind Meisterstücke der Photographie.

Zunächst an Wichtigkeit stehen den Genannten die Photographien Raphael'scher Zeichnungen im Louvre. Sie enthalten

flüchtige Skizzen und vollendete Studien von einigen seiner vorzüglichsten Gemälde, einzelne Figuren und Gruppen aus grösseren Compositionen und Studien nach männlichen und weiblichen Modellen. Diese 33 Facsimiles der kostbarsten Perlen des Louvres können für etwas unter 30 Sh., oder einzeln für wenige Pence das Stück bezogen werden. Braucht man heute in der That den Sammler noch um seine Schätze zu beneiden?

Die Photographien der unvergleichlichen Oxford collection nach Zeichnungen von Raphael und Michelangelo (289 Stück) sind augenblicklich noch nicht zur Versendung bereit, werden aber der Sammlung binnen Kurzem hinzugefügt werden. Gleiches steht den schönen Rafaelschen Zeichnungen der königl. Bibliothek in Windsor bevor. Die Photographien nach letzteren sind auf Kosten des Prinz-Gemahls aufgenommen worden, welcher in freigebigster Weise die Negativplatten dem „Wissenschaft- und Kunst-Department" zum öffentlichen Gebrauch überliess, so dass bald jedweder Schatz königlicher Sammlungen für wenige Pence die Stube des gewöhnlichen Arbeiters zieren wird. Aber noch mehr erstreben die Männer von South-Kensington! Sie beabsichtigen „alle Cartons und Zeichnungen nach Raphael und Michelangelo, welche sich in England befinden, zum öffentlichen Gebrauch herauszugeben;" und sie wenden sich an die Besitzer der Originalzeichnungen mit der Bitte um Beistand in ihrem grossen Werke!

Einige unserer Leser werden wissen — obschon es wenig bekannt geworden — dass durch Herrn Roger Fenton 125 Photographien von den schönsten Zeichnungen, einem oder zwei der seltensten Stiche und einigen der besten Sculpturen des British Museum aufgenommen und daselbst verkauft worden sind. Wir glauben, dass ihr Vertrieb nicht besonders ausgedehnt gewesen ist, nicht nur deshalb, weil sie wenig bekannt, sondern vorzüglich weil ihre Preise die im Kunsthandel für dergleichen Erzeugnisse üblichen waren. Auch diess ist geändert. Die Negativplatten wurden nach South-Kensington gebracht und die Abdrücke sind jetzt zu derselben billigen Taxe wie die oben erwähnten zu haben. Im British Museum war der Preis gleichmässig 3 Sh. 6 P.; jetzt bewegt er sich zwischen 5 und 20 Pence, je nach der Grösse. Unter diesen entzückenden Zeichnungen und Stichen, welche jetzt im Centrum der königl. Bibliothek durch Herrn Carpenter so bewundernswürdig aufgestellt sind, finden wir z. B. jene vorzügliche Zeichnung der „Grablegung" von Raphael. Wer sollte sie nicht sein eigen nennen wollen? — nun, in South-Kensington ist die täuschende — vom Original schwer zu unterscheidende Wiedergabe für 15 P. zu haben. Wiederum findet sich im British Museum jener berühmte und seltene kleine Stich von Marc Anton nach Raphaels „Lucretia". Fürstliche Sammler würden jede Summe für einen käuflichen Abdruck bieten und in den „Reproductive

rooms" ist das Facsimile für die plebejische Summe von $7^1/_2$ P. feil! Oder man schwärmt für Rembrands Radirungen — und weilt mit sehnsüchtiger Bewunderung vor dem Schrank Nr. 4 im British Museum, wo „Nr. 217, Portrait des jüdischen Arztes Ephraim Bonus, I. Abdruck mit dem schwarzen Ring, es existiren ausserdem nur noch 3 Abdrücke" nach Aussage des Katalogs, eingerahmt ist. Natürlich sind eben diese 4 Abdrücke ausserhalb des Sammlerbereichs, da sie von ihren Besitzern wie Augäpfel gehütet werden; in South-Kensington ist ein in jedem Zuge ebenso bewundernswürdiges Exemplar für 1 Frank zum Verkauf. Ueberdem sind die Photographien nach Skulpturen zu demselben billigen Preis zu haben und von ihrem Werthe als der möglichst treuesten Wiedergabe der Originalwerke kann man nur im Vergleich mit den besten Stichen ein richtiges Urtheil gewinnen. Seit nahe einem halben Jahrhundert haben die Directoren des British Museums Beschreibungen der Skulpturen veröffentlicht und noch lange ist das Werk nicht vollendet. Aber bei einem Reichthum von Illustrationen und grossartiger Ausstattung mussten diese Bände sehr kostbar werden und der Vertrieb blieb ein beschränkter, während die Kupfer doch immer nur ein höchst unvollkommenes Bild zu geben im Stande waren. Vielleicht im Gefühl dieser Mängel ist es gekommen, dass die in den letzten Jahren höchst langsame Fortsetzung desselben jetzt ganz aufgehört zu haben scheint. Hoffentlich wird man sie jetzt in der Weise wieder aufnehmen, dass statt der Stiche billige Photographien beigegeben, oder noch lieber, der Text apart gedruckt und es dem Leser überlassen wird, sich soviel Photographien, als ihm beliebt, dazu anzuschaffen.

Noch eine andere Sammlung von Vervielfältigungen im Reproductive room ist zu erwähnen. In der königl. Sammlung zu Windsor findet sich eine Reihe von Zeichnungen Holbeins von Personen des Hofes Heinrichs VIII. Berühmt wegen ihres geschichtlichen und künstlerischen Werthes sind sie oft und auch als Facsimiles gestochen worden; aber immer ist ein Theil ihrer Originalität dem verkehrten, wenn auch natürlichen Bestreben der Stecher, ihre ursprüngliche Härte zu „verschönern" zum Opfer gefallen. Jetzt sind die 64 Köpfe photographirt worden und die Abdrücke mit der ganzen treuesten Wiedergabe der Holbeinschen Manier können zum Durchschnittspreis von 1 Sh. erworben werden; der Geschichtsfreund kann jetzt gewissermassen das Porträt, „zu welchem Anna Boleyn sass", für 10 P.; Sir Thomas Moore für 1 Sh. 6 P. und als Lordkanzler für 2 Sh.; Dekan Colet für 10 P.; Philipp Melanchthon für 1 Sh. und den poetischen Earl of Surrey für 5 Pence haben!

Eine gleichsam begleitende Folge dieser Photographien bilden die Copien der lebensgrossen Bilder der Tudor-Familie, welche von dem Director der Central-Training-Institution für die Zimmer

des Prinz-Gemahls im neuen Palast von Westminster ausgeführt worden sind; doch genüge für sie als Porträts aus zweiter Hand diese Erwähnung. Ebenso müssen wir mit einer blossen Anzeige über die bedeutende Reihe von circa 140 Photographien nach den bemerkenswerthesten Limoges-Emailles, Elfenbeinschnitzwerken, Krystall-Bechern, Vasen etc. im Museum des Louvre hinweggehen. Die gleich interessanten und für den Ornamentisten nicht weniger belehrenden Nachbildungen gleicher Gattung aus dem Kensington-Museum, oder der von Privatpersonen geliehenen Gegenstände sind, wie kaum erwähnt zu werden braucht, zu dem gleichen billigen Preis wie die oben genannten zu haben.

Vielleicht wird man meinen, dass wir gerade die Wohlfeilheit zu sehr hervorgehoben hätten. Wir können nur sagen, dass wir gerade mit Absicht die Aufmerksamkeit auf diese Seite des Unternehmens gelenkt haben. Hierin liegt nach unserer Ueberzeugung der grosse Schritt, welcher für Verbreitung hoher Kunst in Hütten und Palästen gethan worden ist, und wenn die Kunst ein Bildungsmittel ist, so kann er nicht herzlich genug willkommen geheissen werden! Alle Anerkennung aber der Grossartigkeit und Freisinnigkeit des Unternehmens! Nicht nur sind es Werke von vollendet technischer Mustergiltigkeit, die hier geboten werden, sondern es ist die vollste Freiheit in der Auswahl gegeben und der Käufer des kleinsten Blattes geniesst dieselbe Wohlfeilheit des Preises wie der Erwerber der ganzen Sammlung.

Wir haben unsere Aufmerksamkeit ausschliesslich der Photographie gewidmet, doch dürfen wir nicht zu erwähnen vergessen, dass sich im Verlag der Reproductive room eine grosse Anzahl Abgüsse und Niederschläge in Elphenbeingips und Metall von ornamentalen Werken der königl. Sammlungen, des Louvre und des South-Kensington-Museums befinden. Vielleicht finden wir bald Gelegenheit darüber zu sprechen. — Der Unterzeichnete hoffte mit diesem Artikel die Anzeige verbinden zu könneu, dass die angezeigten Photographien durch ihn zu beziehen seien. Leider haben gehäufte Bestellungen bisher das Comité des Kensington-Museums an der Versendung für das Ausland gehindert und konnten vorläufig nur die in unserm Kunstkatalog Nr. 22867 (30. Abth.) aufgeführten Nachbildungen von Ornamentstichen alter Meister bezogen werden. Die Leser unseres Archivs werden unverzüglich benachrichtigt werden, wenn die erwähnten Zeichnungen für den deutschen Kunsthandel zu erhalten sind.

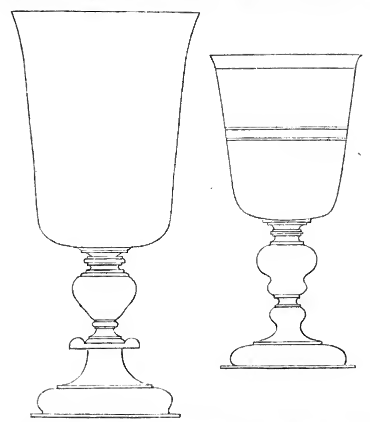
R. Weigel.

Deutsche Goldschmiedszeichnungen des 18. Jahrhunderts.



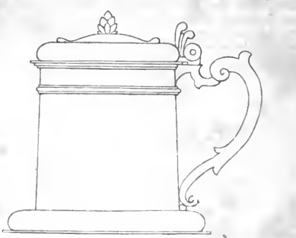
Im Besitze des Verlegers d. Bl.' befindet sich ein starkes Convolut von Werkzeichnungen eines deutschen Goldschmiedes. Auf graues Papier in kräftigen Conturen mit Rothstift oder Feder

und Tinte gezeichnet erscheint die Mehrzahl dieser Blätter auf den ersten Blick der besten Zeit deutscher Früh-Renaissance, dem Ende des 16. oder Anfang des 17. Jahrhunderts anzugehören und erinnert, wenn man eine Vergleichung mit stylverwandten Erzeugnissen bestimmter Meister aufsucht, an die berühmten Holbein'schen Gefässzeichnungen, die durch W. Hollars Nachbildungen allgemeiner bekannt geworden sind. — Verschiedene Blätter jenes

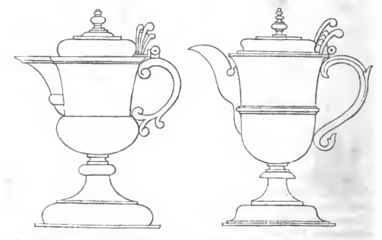


Convoluts indessen, welche entschieden von derselben Hand mit den vorerwähnten herrühren, zeigen die unerfreulichsten Rococo-Formen und glücklicherweise hat auch zu den sonst ganz unbezeichneten Blättern sich dadurch ein Datum gefunden, dass ein Rothstift-Entwurf zu einem zierlichen Altarkännchen auf der Rückseite eines gedruckten kölnischen Todtenzettels vom Jahre 1737 gezeichnet ist. Ob der auf einem andern Blatte mit Schreiber-

zierrathen von späterer Hand geschriebene Name **Johann Joseph Roggen** vielleicht der Familie des Meisters angehört, in dessen Werkstätte das Modellbuch benutzt wurde, möge dahin-



gestellt bleiben. Jedenfalls geht aus den Zeichnungen deutlich hervor, dass in Goldschmieds-Arbeiten der Styl der Frührenaissance sich traditionell bis zu einer Zeit fortgepflanzt, deren son-



stige Kunstzweige durchaus in den Gestaltungen der spätesten Renaissance und des beginnenden Rococo bewegen. Wir haben aus dem über 200 Zeichnungen enthaltenden Buche sechs charak-

teristische Facsimiles (in 2/5 Verkleinerung) ausgewählt, um unsern Lesern einen Begriff von der eigenthümlichen Schönheit ihrer Formen zu geben. Die überall beigeschriebenen Gewichtsbestimmungen lassen darauf schliessen, dass die Zeichnungen nach fertigen Gefässen gearbeitet worden sind und dann wieder zu neuen Modellen benutzt wurden; bei dem Entwurf eines Altarkelches findet sich das „placet" des geistlichen Bestellers oder Kirchenvorstandes beigeschrieben. — Ausser den von uns mitgetheilten, in 10—20 facher veränderten Wiederholung vorhandenen Formen von Kelchen, Bechern, Krügen und Kännchen, finden sich eine grosse Anzahl von Gegenständen des kirchlichen und täglichen Gebrauches, Löffel, Salzfässer, Lichtscheeren, Lichtscheer-Teller, Rauchfässer, Leuchter u. s. w. in mehr und minder schönen Formen vor, und es erscheint in der That bedauerlich, dass derselbe tüchtige Meister, welcher die schönen Motive der frühern Zeit mit so feinem Verständniss nachbildete, nicht empfunden hat, wie die Schnörkel und Muschel-Verzierungen seinen spätern Arbeiten jener alten Einfachheit störend entgegen treten, die wir in der Architektur und Gefässkunst der Frührenaissance als ein Erbtheil und als eine Anknüpfung der Gothik bewundern.

Ueber eine Landschaft von Nicolaus Poussin.

Aus dem Englischen des W. Hazlitt. *)

— „Und blind Orion strebend nach dem Morgen."

Orion, der Gegenstand dieser Landschaft, war der klassische Nimrod; Homer nennt ihn „ein Jäger der Schatten, Schatten er selbst." Er war der Sohn Neptun's und als er ein Auge in einem der Kämpfe zwischen Göttern und Sterblichen verloren, ward ihm verkündet: Geläng' es ihm der aufgehenden Sonne zu begegnen, so würde er wieder sein Gesicht gewinnen. — Hier sein Aufbruch zur Wanderung; Männer auf seinen Schultern ihn zu geleiten, den Bogen in der Hand, und in den Wolken Diana, ihn zu begeistern. Er schreitet dahin, ein Riese auf der Erde und schwankt und taumelt auf seinem Weg, wie eben vom Schlafe erwacht oder des Weges ungewiss; nur vom Rücken gesehen, erscheinet er

1) Wir geben den nachstehend mitgetheilten geistreichen Aufsatz des in Deutschland fast ganz unbekannten Verfassers aus dessen trefflichem Buche: Criticisms on Art, London 1844. Das Bild selbst ist jetzt im Besitz des Revd. J. Sandford. (S. Smith's Catalogne raisonné Nr. 324.



doch blind. Nebel steigen um ihn auf und umschleiern die Ränder grüner Wälder, die Erde ist feucht und frisch vom Thau, der graue Dämmerschein, „die Plejaden tanzen vor ihm“ und in der Ferne erscheinen die blauen Hügel und das stille Meer. Nichts Schönerers ist je erfunden und vollbracht worden. Es athmet den Geist des Morgens, seine Feuchte, Ruhe, Dämmerung, dem Wunder des Lichtes entgegenharrend, ihn in Lächeln zu verklären; das Ganze ist, wie seine Hauptfigur, „ein Vorläufer des Frühlichts.“ Dieselbe Atmosphäre verhüllt und umgiebt jeden Gegenstand, das helle Zwielicht hebt schattenhaft das Antlitz der Natur heraus: ein Gefühl der Weite, Fremde und vorzeitigen Gestalten durchdringt des Malers Leinwand und wir empfinden uns am Anfange der Dinge. — Man möchte sagen — der grosse und gelehrte Künstler sah die Natur durch das Glas der Zeit, er darf allein der Maler klassischen Alterthumes heissen. Sir Joshua (Reynolds) liess ihm hier Gerechtigkeit wiederfahren. Er vermochte es, der Umgebung seiner heroischen Sagen jenen ungeschminkten Zug originaler Natur, voll, tüchtig, breit glänzend, strotzend von Leben und Kraft zu verleihen oder die ganze Pracht der Kunst, Tempel und Thürme, fabelhafte Wölbungen über sie auszuschütten. Seine Bilder bezeugen den vorgefassten Entwurf. Die Natur fügt sich seinen Zwecken, er gestaltet ihr Bild nach der Richtung seiner Gedanken, verkörpert ihre höchsten Ideen; und wie der erste Entwurf gelungen, scheint Alles Uebrige von selbst zu erwachsen, sich anzuschmiegen unter dem untrüglichen Wirken einer strebsamen Fantasie. Wie sein eigener Orion überblickt er die Umgebung, scheint er „die Inseln wie einen Leuchter aufzuheben und die Erde in's Gleichgewicht zu stellen.“ Mit einem wirksamen und gewaltigen Griff setzt er die Natur in ideal-antike Form, und war unter den Malern, mehr als ein Anderer, was Milton unter den Dichtern. In beiden ist Etwas von derselben Gemessenheit und Strenge, derselben Erhabenheit und Grösse, derselben Mischung von Kunst und Natur, demselben Reichthum entlehnter Stoffe, derselben Feinheit des Charakters. Weder der Maler noch der Dichter erniedrigten die Stoffe, die sie behandelten; ihre Fantasie erfüllte den Umriss, Kraft und Wirklichkeit trat hinzu; und so befriedigten sie nicht nur, sie übertrafen die Erwartungen des Beschauers und Lesers. Wohl gilt dies für den Triumph des vollendeten Kunstwerkes. Rühmlich ist es, die Natur wiederzugeben, wie sie erscheint; sie wiederzugeben, wie wir sie nie gesehen und doch so oft zu sehen ersehnt, ist besser und rühmlicher. Der uns die Welt in ihrer ersten nackten Schönheit zu zeigen vermag, die Färbung der Sagen darüber ausgebreitet, oder in hoher siegreicher Entfaltung, mit dem Ernst der Geschichte aufgedrückt den stolzen Denkmalen verschollener Herrschaft, — wer mit seiner so mächtigen Kunst vergangene Zeiten zurückruft, uns in die

Ferne entrücken und uns das Land der Einbildungen, gleich einer neuen Eroberung zu dem der Wirklichkeit schenkt, — wer uns zeigt, nicht nur was die Natur ist, sondern was sie gewesen und sein mag — wer das vollbringt und mit Einfalt, Wahrheit und Grösse, ist Herr der Natur und ihrer Gewalten; sein Geist ist unbeschränkt und seine Kunst die Meisterkunst!

Die Kritik hätte nicht etwa hier etwas „Unnatürliches" auszusetzen. Der historische Künstler vernachlässigt und verkehrt die Natur nicht, sondern er folgt ihr eingehender in ihre fantastischen Höhen oder verborgenen Tiefen. Er zeigt, was sie sein würde in erfassbaren Zuständen und unter verständlichen Bedingungen. Dem „luftigen Nichts" giebt er irdische Stätte, nicht „einen Namen." Auf seine Berührung wird das Wort zum Bild, Gedanken zur Gestalt. Er kleidet einen Traum, eine Erscheinung mit Form und Farbe und der gesunden Kraft der Wirklichkeit. Seine Kunst ist eine **zweite**, nicht eine **verschiedene** Natur. Wohl halten es Viele für den Weg zur Vollkommenheit, die Natur **nicht** nachzuahmen. Weil sie sichtbare Gegenstände nicht nachbilden können, glauben sie sich befähigt, Ideen zu verkörpern, die sie nicht gesehen. Doch das Misslingen ist eben so möglich in dieser schweren Auffassung, als in jener niederen. Die Entdeckung ist freilich nicht so leicht, weil Gegenstände der Vergleichung nicht so nahe sind und desshalb falsche Ansprüche und Selbstbetrug grössern Raum gewinnen. Sie nehmen ein episches Motiv und glauben den Geist wie eine natürliche Zugabe mit empfangen zu haben. Man malt untergeordnete Portraits, betäubte, leblose Züge ohne Ausdruck, ohne auch nur einen Zug von Natur und glaubt sich so zu historischer Wahrheit zu erheben. Was dem Geiste werth und heilig ist, wird herabgezogen von Leuten, die der Würde ihres Berufs dadurch zu helfen glauben. Man stellt ein Gesicht dar, in dessen Zügen kein Gedanke oder Gefühl je Raum zu finden scheint und möchte noch behaupten, so sei der wahrhaft erhabene Ausdruck wie er in Helden und Halbgöttern des Alterthums auf der Höhe der Leidenschaft und des Kampfes. Landschaften werden geschaffen, denen nie eine Sonne schien, und man erklärt: es ist nicht modern — so sah die Erde als Titan sie zuerst mit seinen Strahlen küsste. Hier ist kein Ideal in Wahrheit. Die Formen der Einbildung werden hier nicht gestaltet, sondern verzerrt; nicht erreicht, nur verfehlt werden selbst die ärmlichsten Erfindungen einer gemeinen Anschauung. Solche Bilder sollten nicht in demselben Raume mit dem „Orion" sein.

Poussin war der poetischste aller Maler. Er war der Maler der Ideen. Niemand anders vermochte halb so gut es auszusprechen oder wusste was in Formen überhaupt ausgesprochen werden kann. Er erfasste und sonderte mit Anmuth und Bestimmtheit gerade den Gesichtspunkt, der die Phantasie des Lesers

anziehen musste. Eine Bestimmtheit und eine Bewusstheit (oft ein Fehler, doch öfter eine Tugend) ist in Allem was er schafft, wie bei keinem andern Maler. Seine Riesen, die auf der Spitze zackigen Gebirges sitzend, Ungeheuer selbst und müssig ihre Rohrflöte spielen, scheinen da drei Tausend Jahr zu ruhen und Anfang und Ende ihrer Geschichte zu wissen. Ein Bacchus oder Jupiter als Kind verräth die zukünftige Bestimmung. Selbst stumme und unbegeistigte Dinge reden ihre eigene Sprache. Seine Schlangen, die Schicksalsboten, sind voll menschlichen Verständnisses, seine Bäume wachsen und verbreiten ihr Gezweig in den Lüften, froh des Regens, stolz auf den Sonnenschein, wach für die Winde des Himmels. In seiner „Pest von Athen" scheinen die Häuser selbst vor Schrecken starr. Sein Gemälde der „Sündfluth" ist vielleicht das schönste historische Landschaftsbild der Welt. Eine Wasserwüste, unendlich weit; bleich und matt arbeitet sich die Sonne am Himmel empor; die Wolken, schwer und schwellend liegen wie eine Last auf dem Auge und Himmel und Erde scheint in eine weite Masse zu vergehen! Seine menschlichen Gestalten sind zuweilen übervoll dieses Gefühlsausdruckes. Ihre Handlungen haben zu viel Gesten und absichtlichen Ausdruck, ihre Züge gränzen zu nahe an das Uebertriebene. Hierin ist der Gegensatz Raphaels, dessen Gestalten nie für den Maler zu sitzen oder eines Beschauens bewusst erscheinen oder den Ursprung von Künstlerhand verrathen. Bei Poussin erscheint im Gegentheile Alles vom Künstler beabsichtigt; die Steine selbst verrathen ihr „Warum"; allem ist Platz und Bedeutung und ein Zusammenhang mit dem Ganzen gegeben. Diese bewusste Auffassung und innere Absicht ist es, die den Werken dieses Künstlers ihren eigenthümlichen Charakter verleiht. Eben vor zwei Jahren war ein Bild der Aurora in der British-Gallery. [1]) Es war eine Fülle goldenen Lichtes. Die Göttin trug ihr safranfarbenes Gewand und schien eben dem dämmernden Bett des alten Tithonus entstiegen. Selbst ihre milchweissen Rosse waren in gelblichen Schimmer getaucht. Es war eine Personification des Morgens. Poussin gelangen klassische Gegenstände besser als christliche — die letzteren sind bei ihm verhältnissmässig schwer, gewaltsam, voll heftiger Contraste in blauer, rother, schwarzer Färbung und ohne jene wahre prophetische Behandlung der Charaktere. Er war heimisch in seinen heidnischen Allegorien und Sagen. Die natürliche Würde und die eingeborne Leichtigkeit des Franzosen verbanden sich mit der glücklichen Umgebung Italiens und antiker Feinheit des Geschmacks und gaben selbst seiner Färbung das Gepräge einer bewussten Selbstständigkeit. Ihm fehlt in einer Beziehung Anmuth, Form

1) Temporäre Ausstellung alter Kunstwerke Englands.

und Ausdruck; allein er gibt überall Sinn und Bedeutung, schickliche Angemessenheit. Seine Personen gehören stets der dargestellten Zeit ganz an, und leben und weben in ihrer Handlung. Seine fantastischen Compositionen besonders, seine Nymphen und Faunen übertreffen in Hinsicht des Styles, selbst Rubens. Sie sind unmittelbarer der Mythe entsprungen. Rubens Satyren und Bacchanten sind lustiger und wollüstiger, freudetrunkener, mehr erfüllt von thierischen Lebensgeistern und tollen Einfällen, sie lachen und jubeln dahin —

„wie muntere Böcklein in des Frühlings Lust";

Poussin's Gestalten gingen mehr den bewussten Zug ihres Charakters; sie sind lasterhaft mit Ueberlegung und Absicht. Rubens gibt die bessern Beispiele einer Gattung, Poussin ihre allegorische Verkörperung in weniger üppigen Formen, aber mit heimlich sündhafterem Geiste. Die bacchanalischen Gruppen des flamändischen Meisters waren indess seine Meisterstücke der Composition. Man betrachte nur die Wunder von Farbe, Charakter und Ausdruck in Blenheim. — In der züchtigern und feineren Wiedergabe klassischer Mythen ist Poussin ohne Nebenbuhler. Rubens, der ihm im lebendig-malerischen gleichkommt, hätte nicht vermocht sich zu der Zartheit und Reinheit des Gedankens in Jenes Gemälde „Apollo lässt einen Dichter einen Becher Wassers trinken", noch zu der Anmuth in der Zeichnung jener Nymphe, die eine Traube in ihren Fingern zerdrückt, um ein rundbäckiges Kind damit zu tränken, zu erheben. Und wer vor Allem vermöchte ein würdiges Lob des Bildes auszusprechen, wo Schäfer im Thale Tempe am schönen Frühlingsmorgen ausgegangen, zu dem Grabe treten mit der Inschrift:

Et ego in Arcadia vixi!

Die eifrige Neugier der Einen, der Ausdruck der Anderen, die furchtsam und erschrocken zurückweichen, der klare Hauch der mit den Zweigen schattiger Bäume spielt,

„des Thales Grund, wo milder Zephyr weht"

die ferne, ununterbrochen sonnige Gegend sprechen und werden sprechen von längstvergangener Zeit für künftige Zeiten![1])

Gemälde sind eine Reihe willkommener Einbildungen, ein Strom vergänglicher Gedanken, die den Geist durchziehn. Es ist ein Luxus, die Wände unserer Wohnungen mit Bildern geschmückt zu haben, wenn nicht im Geiste die Schätze der Kunst bewahrt werden „in jenem Buche des Hirnes eingebunden und Niederes sie nicht berührt." Ein Leben, verbracht unter Bildern, in Stu-

---

1) Poussin hat diesen Gegenstand öfters behandelt und scheint in seiner zauberischen Anziehung zu schwärmen. Ich erwähnte ihn vorhin und komme wieder darauf — warum sollten wir nicht verweilen, so oft es behagt an Dingen, die uns erfreuen, da Unangenehmes so oft wider unsern Willen entgegentritt?

dium und in der Liebe der Kunst, ist ein glücklicher stiller Traum — oder vielmehr ein Träumen und Wachen zu einer Zeit, denn es hat all die „freundliche Gewissheit wachenden Geniessens“ mit der romantischen Seligkeit eines eingebildeten Seins. In strahlende Vollendung entrollt sich das Wesen der Dinge und „nicht unweise ist, der es versteht in diesen Freuden oft zu schwelgen.“

Der Orion, über den ich hier plaudere, gehört zu der Sammlung vorzüglicher Bilder, die selbst sich in die Reihe der alten Meisterwerke einfügt, welche seit mehreren Jahren an den Wänden der British-Gallery die Augen der Beschauer entzücken. Welche Farben, in der milden Mässigung des Alters, schimmern hier entgegen! Welche werth gewordenen und altbekannten Formen! Welche Blicke, die nur im verstehenden Blick andere Beschauer sich ausdrücken! Welche geistigen Schätze sind hier aus der Fülle der alten Kunst genommen worden! Die Werke sind mannigfach, doch die Namen bleiben — Rembrandts in Menge blicken von den düsteren Wänden; Rubens' riesig lebensfrohe Gruppen, seltenere und reichere Titians, ewig herrliche oft unvergleichliche Claudes, Guido's überschwängliche Süsse, Poussins und der Carracci's Wissen und Rafaels fürstliche Pracht, Alles bekrönend! Wir lesen gewisse Silben und Worte im Catalog und auf den wohlbekannten zauberischen Klang tritt ein Wunder von Kunst und Schönheit ins Leben. Man möchte denken, was wir in einem Jahr an solchen Werken gesehen, hätte die Lebenskraft ihres Meisters erschöpft, doch im nächsten Jahr und wieder erscheint ein neuer Herbst gereift und gepflückt; ihre Werke scheinen endlos wie ihr Ruhm, so zahlreich wie vollendet!

Bilder sind wie verirrte Geschenke durch die Welt zerstreut, und so lange sie noch bleiben ist nicht alles Gold verschwunden von der Erde unseres eisernen Zeitalters!

Beitrag zur Kupferstichkunde.

A. Mantegna.

Die Grablegung B. 3.

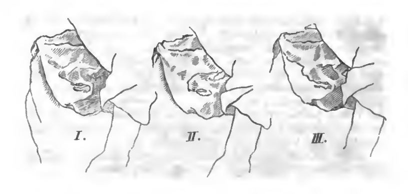
Von diesem schönen und seltenen Blatte wird in mehreren Auctionscatalogen eine Copie angeführt, welche Zani (Tom. IX. p. 17) so beschreibt.:

„A. Sehr selten und vorzüglich nachgeahmte gestochene Copie von der rechten Seite, wahrscheinlich von einem der Schü-

ler Mantegna's. Br. 15,10. H. 10,8. Auf dem Grabe HUMANI GENERIS REDEMPToRI nur in 4 Zeilen. Das P des „Redemptori" mit dem M verbunden. Bem. Obgleich dieser Anonymus die Feinheit des Originalstichs und alles Andere nachgeahmt hat, ist er doch, wie gewöhnlich die Copisten, in den Extremitäten etwas hinter Mantegna zurückgeblieben. Ich unterlasse zu bemerken, dass von Einigen diese Copie gleichfalls dem Mantegna zugeschrieben wird, weil ich nicht wage, diesem berühmten Manne ein so grosses Unrecht anzuthun."

Ohne in Abrede stellen zu wollen, dass die vorstehend beschriebene Copie in der That existirt, wollen wir hier auf eine Abdrucksgattung der Platte aufmerksam machen, welche in etwas verschnittenen Exemplaren sehr leicht mit Zani's Beschreibung, was die entschiedene geringere und Mantegna's unwürdige Ausführung der Extremitäten betrifft, übereinstimmend gefunden werden kann, zumal da die Bemerkung „das P in Redemptori mit dem M verbunden", welche auch für das Original gilt, dazu veranlasst und bei Zani nun das leicht zu übersehende Minuskel o in Redemptori als bestimmtes Unterscheidungszeichen angeführt ist.

Vier Exemplare des Blattes, welche uns zufälligerweise gleichzeitig vorliegen, lassen sehr deutlich erkennen, dass die abgenutzte Platte von fremder Hand gänzlich aufgestochen worden ist und in ihrem letzten Zustand kaum als das Werk Mantegna's wieder zu erkennen sein würde, wenn nicht die bestimmte Uebereinstimmung verschiedener unberührt gebliebener Theile dies bezeugte. In dem beigefügten Facsimile geben wir ein Stück Gewand des



zu den Füssen Christi am Grabstein stehenden Joseph von Arimathia, und zwar unter I. aus dem trefflichen alten Exemplar der Sotzmann'schen Sammlung, unter II. in abgenutztem, unter III. in aufgestochenem Abdruck. —

Sollte einer unserer Leser über das Vorhandensein der bei Zani beschriebenen Copie mit Minuskel-o einen Aufschluss geben können, so wird die Redaction dafür besonders dankbar sein.

A. Dürer.

Das grosse Crucifix (fehlt B. Heller Nr. 2250.)

In der Sotzmann'schen Auction kommt ein Exemplar dieses von Heller irrthümlicher Weise nicht als Original anerkannten Blattes vor, über welches wir Herrn Börner in Nürnberg die nachfolgende Notiz verdanken:

Was Heller von diesem Blatte sagt, will mir nicht glaubwürdig erscheinen. Nicht etwa weil ich das Blatt habe, das ich als Original betrachte, sondern weil ich Sandrart für keinen schlechten Gewährsmann halte. Er spricht doch so bestimmt — wenn auch nicht im I. Band seiner Akademie (II. Theil 3. Buch S. 225 1. Columne Zeile 26 u. flg.) „ferner ist bekannt . . . ., wann das kleine Crucifix, und selbiges grosse und ein S. Jeronymo" etc. — doch um so bestimmter im II. Band (II. Theil S. 79 1. Columne gegen unten:)

„Im Kupfer aber von seiner Hand gestochen, geätzt und in Zinn gerissen, nebst andern die grosse Kreuzigung (wovon blos der Umzug zu sehen), das kleine Crucifix und ein kleiner Hieronymus etc."

Sehr wahrscheinlich betrachtet er diese 3 Blätter als die seltensten (zu seiner Zeit) von A. Dürer, da er sie in der angeführten zweiten Stelle abermals bezeichnet, und das „selbige grosse" in der ersten Stelle ist wohl auch das in der zweiten näher bezeichnete Contourblatt. Copirt wurde es in neuerer Zeit von Nussbiegel und zwar mit folgenden Unterscheidungszeichen. (S. das nachstehende Facsimile.)

Bei *a* geht im Original der Contour, welcher die Mauerdicke des Rondells durch die Thoröffnung wahrnehmen lässt, nicht bis zum Boden hinab, wohl aber in der Copie.

Bei *b* ist der, ebenerwähntem gemauerten Rondell, auf der dahinterliegenden Erhöhung zunächst stehende Busch in der Copie unbestimmt angedeutet, im Original aber sehr bestimmt durch die Linie ⌐\ angegeben.

Bei *c* reicht im Original der Schornstein bis an den Rand des Daches herab, während er in der Copie in der Mitte desselben beginnt.

Bei *d* bilden die Felsparthien im Original ein kleines



Quadrat, das sich in der Copie nicht zeigt, da dort die linke senkrechte Linie fehlt.

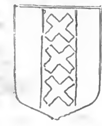
Bei *e* findet sich im Original der hier dicht unter dem Buchstaben angegebene Strich ⌒, welcher in der Copie fehlt.

— Das Original, oder das Blatt, welches ich als Original betrachte, habe ich nur in 2 Exemplaren gesehen. — [1]) In der IV. Frauenholzischen Auction kam es auch vor. Ein grosser Theil jenes Catalogs enthielt die von Welser'sche Sammlung, welche Sandrart lobend anzeigte, und die Frauenholz in Compagnie mit von Derschau kaufte. Aus dieser, und der Praun'schen Sammlung nahm Frauenholz die schönsten Dürer in die seinige, aber nicht geradezu, da er nur zur Hälfte Eigenthümer war, man setzte sie in den Auctionscatalog; was nun von Derschau, der mehr Händler als Liebhaber, und Frauenholz, der häufig mehr Lieb-

1) Unterzeichnetem sind bisher davon bekannt geworden, abgesehen von dem in Lahr's Katalog, Frankfurt a. M. 1762 erwähntem Exemplar:
1 im k. Kabinet zu Berlin.
1 aus Ottleys Sammlung bei Verstolk van Soelen, dann bei v. Liphard.
1 bei Cornill d'Orville.
1 im Städel'schen Institut aus Hohwiesners Sammlung.
1 bei Hofrath Keil. (Verkauft 5. December 1859.)
1 bei König Friedrich August von Sachsen.
2 in Amsterdam.
1 bei Solzmann.
(S. auch m. Kunstkatalog Nr. 8742.) R. Weigel.

haber als Händler war, für sich haben wollten, musste dann jeder ersteigern."

— Aus den von andern Seiten über dieses Blatt in neuerer Zeit gegebenen Mittheilungen, und zwar in Catalogue of the Ottley Collection of Engravings. London 1837. Nr. 384; Schorn, im Kunstblatt 1840. Nr. 55 p. 232; R. Weigel im deutschen Kunstblatt 1850 S. 297 und A. v. Eye, Leben und Wirken Albrecht Dürers, Nördlingen 1860 S. 448, geht nächst der Uebereinstimmung mit Herrn Boerners Ansicht von der Originalität des Blattes hervor, dass sich vier Studienzeichnungen dazu in der Sammlung des Sir Thomas Lawrence befanden, welche mit 1521 und 1523 bezeichnet sind; und ferner, dass der Entwurf zur Figur des Johannes (in der Sammlung des Erzherzog Karl) in der That Luther darstellt, wie überhaupt die ganze Auffassung des gekreuzigten Heilandes in ihrer ungebeugten Haltung ein Zeugniss für Dürers eigenthümliche Auffassung des Gegenstandes darbietet. Noch ist zu erwähnen, dass die Abzüge der Originalplatte nach dem Papierzeichen zu schliessen zu verschiedenen Zeiten genommen worden sind. Das uns vorliegende Sotzmann'sche Exemplar trägt das hier nebenstehend abgebildete Wappen, unter einer Königskrone mit Helmdecken von zwei Löwen gehalten.



Ueber die Photographie und die treue Nachahmung in der Kunst von Alfred Tonnellé.

(Die nachstehend übersetzte Abhandlung über einen schon früher in diesen Blättern angeregten Gegenstand (V. Jahrg. S. 119) entnehmen wir dem wie es scheint in Deutschland wenig bekannt gewordenen Buche: Fragments sur l'Art et la Philosophie p. recueillis dans les papiers de Alfred Tonnellé; publ. par G. A. Heinrich, professeur à Lyon. II. éd. Paris 1860. R. Weigels Kunstkatalog 22,478, welches den Nachlass eines in der Blüthe seiner Jahre verstorbenen französischen Schriftstellers von ungewöhnlicher Begabung enthält. Wir bedauern in diesen Blättern nicht den Raum zu haben, grosse Auszüge aus seinen eingehenden Urtheilen über alte und neue Kunst mitzutheilen und

empfehlen unsern Lesern die Lektüre des Werkes als eine in jeder Hinsicht belohnende.)

Handelt es sich darum, auf einer ebenen, gleichmässig beleuchteten Fläche das Bild verschieden beleuchteter runder Körper in verschiedenen Entfernungen täuschend wiederzugeben, so bietet weder die Rundung noch die Perspective die grösste Schwierigkeit (denn sie lassen sich durch Hülfsmittel erreichen), sondern das Licht mit seinen Zufälligkeiten, seinen Abstufungen, und diese verschiedenen Grade kann die Photographie nicht ausdrücken. Wie der Kupferstich hat sie für das höchste Licht nur das Weiss des Papiers und tiefstes Schwarz für den dunkelsten Schatten. In diesem beschränkten Raume vermag sie nicht die unendliche Abstufung einzufassen, die in der Natur sich vom hellsten Lichtglanz zum Schatten entfaltet und an den Gränzen der Skala hört die Unterscheidung auf sichtbar zu sein. Um gleiche Wirkung zu erzielen, müsste die Photographie auf ihrem weit beschränkteren Spielraum die Abstufungen der Natur verhältnissmässig vertheilen, und das vermag wohl die Kunst (Malerei, Stich) nimmer, aber die Photographie. Jenseits einer gewissen Licht- und Schattengränze zeigt das Papier keine unterscheidbaren Lichteinwirkungen mehr, und Alles verschwindet in einem Tone. So werden zwei Grade von Licht und Schatten, in der Natur noch in der Mitte der Scala, in der Photographie schon Gränzpunkte, und was darüber in Helligkeit oder Dunkelheit hinausgeht, verschwindet. Wohl ist der Grad der Abstufung zwischen den zwei Tönen genau derselbe, wie in der Natur, allein die Photographie hat ihn mit ihren äussersten Mitteln wiedergegeben und kann nicht darüber hinaus. Sie wird unwahr durch ihre Treue und hört auf wahr zu sein, weil sie zu wirklich ist.

Es ist übrigens ein Fehler der realistischen Schule, genau die wirklichen Töne der Natur nachahmen und das Vergebliche dieses Mühens nicht einsehen zu wollen. Sie sieht nicht, dass um eines wirklich erreichten Tones willen alle übrigen entsetzlich falsch werden müssen; dass die Kunst nur unter der Bedingung das Ganze der Farben- und Lichtwirkung wahr wiedergeben kann, wenn jeder Ton einzeln herausgenommen gegen die Natur unwahr erscheint; dass alle absolute Stärke des Tons vermindert und auch nicht ein Einziger in der Bedeutung der Wirklichkeit beibehalten werden kann, weil die Scala der Mittel für die Wiedergabe eine so viel beschränktere ist. Die realistische Schule begreift endlich nicht, dass die Kunst stets nur mit den Verhältnissen zu thun hat; dass nur die Verhältnisse und ihre Harmonie der Gegenstand der Kunst sein, den Begriff der Schönheit allein umfassen können, und dass die ganze sichtbare Welt niemals poetisch oder künstlerisch ist, niemals unserm Geiste die

Idee der Schönheit einflösst, wenn nicht die Verhältnisse ihn darauf leiten, niemals der absolute Werth eines einzelnen Theiles.

Das Verhältniss ist das geistige, abstrakte Element, wodurch die sichtbare Welt zur Idee wird. Nie ist der Stoff an und für sich schön, sondern die Harmonie, die Idee, welche unser Geist darin entdeckt, das körperlose, geistige Verhältniss, das zwischen den materiellen und sichtbaren Dingen besteht.

So fehlt, bei genauer Betrachtung photographirter Landschaften, diesen immer die verhältnissmässige treue Vertheilung des Lichts. Der und jener Punkt des Lichtes und Schattens ist richtig; aber ihr gegenseitiges Verhältniss im Ganzen ist falsch. Schwarze und weisse Flächen stehen auffällig neben einander, bilden verletzende Gegensätze von schreiender Wirkung und mit wenig Uebergängen, die vermittelnden Töne erscheinen wie unterdrückt. In der Luftperspective verschwinden die Mittelgründe. Zwischen dem Vorgrund und der Ferne ist eine Kluft, kein Uebergang vermittelt die Kraft der nahen Gegenstände mit den duftig weichen und oft bestechenden Tönen des Hintergrundes.

Es entsteht hieraus einerseits ein übertriebener Gegensatz, andererseits eine verwischte Unklarheit. Allerdings ist der Contrast so in der Natur vorhanden, allein er ist stärker, als er wiedergegeben werden kann, und erschöpfte man alle Mittel, um dem nachzukommen, so wirkt er störend durch seine Kraft und wird unwahr bei jeder Vergleichung. Der Grund hiervon, wie der Grund aller Regeln der malerischen Abschätzung liegt darin, dass wir das Licht der Natur nicht zur Verfügung haben — und hierüber gibt man sich keine Rechenschaft.

Zu diesem Mangel gesellt sich ein anderer, der die störenden Wirkungen des ersteren noch steigert. Die Photographie gibt nämlich die Umrisse und Einzelheiten von entfernteren und näheren Gegenständen nicht in derselben Weise und nicht im genauen Verhältniss wieder, woraus sich das unnatürliche Ansehen der Töne und Formen erklärt. So sind in der Photographie eines Waldes absolut nur zwei Töne, einer Art ganz schwarzen Tuschtons auf ganz weissem Hintergrund, gleich einer ausgeschnittenen Silhouette. Die Zufälligkeiten der Stämme, der Laubparthien, der Zweige, des Bodens in den Lichtmassen sind gänzlich verschwunden und in einen gleichförmigen dichten Schatten gehüllt. Das Helldunkel ist unterdrückt und selbst der leiseste Schattenton der Natur erscheint schon in absoluter Schwärze.

Nur eine Wiedergabe der Verhältnisse ist desshalb das Richtige. Sollen die Gränzen der Wirkung oder eine Gränze genau erreicht werden, so ist das richtige Verhältniss schon vernichtet; beides kann in der Wiedergabe nicht Raum finden, und es gilt zu wählen, was besser zu opfern ist. Die Realisten sagen: die Verhältnisse, und die Photographie auch. —

Bedeutend minder fühlbar sind diese Mängel in der architektonischen Photographie, die sich mit beinahe ebenen Flächen befasst. Doch auch hier stören die allzugrellen Schlagschatten. Der leichteste Schatten erscheint ganz schwarz, ein grauer nur wenig beleuchteter Stein ganz weiss, wie die blendendst beleuchtete Façade.

Hierin liegt der hauptsächliche und meiner Ansicht nach unheilbare Mangel der Photographie. Dazu kommt das übermässige Vergrössern der nächstliegenden Gegenstände und ein dritter, schwer zu vermeidender Mangel: ihre Unfähigkeit Farbenwirkungen zu übersetzen, da die verschiedenen Farben das präparirte Papier verschieden afficiren.

Zwei Dinge sind in der Natur: Licht und Farbe; beide entschieden getrennt. Zwar gibt es keine Farbe ohne Licht und kein Licht ohne Farbe, aber wenngleich von einander nicht unabhängig, sind sie weit entfernt, identisch zu sein. Farbe und Licht existiren in der Natur nicht getrennt; es giebt nur gleichzeitig beleuchtete und farbige Dinge; die Farbe entsteht nicht allein aus der Wirkung des Lichtes, sondern aus der eigenthümlichen Beschaffenheit des Gegenstandes, in solcher oder solcher Weise vom Lichte beeinflusst zu werden, was die Mannigfaltigkeit der Farben erzeugt. Man kann desshalb die Farbe als das Verhältniss des Gegenstandes zum Lichte bezeichnen. Unter der Lichtwirkung und durch das Licht erscheint er so vor unsern Augen. Die Unterscheidung des Verhältnisses zwischen diesen zwei Elementen ist eine der zartesten Seiten der Malerei; ihre Verbindung bildet was wir den „Ton" nennen. So gewährt eine tiefere Abstufung derselben Farbe, dem Auge den Eindruck eines Schattens, und eine hellere den Eindruck von Licht. Ebenso geschieht es, dass eine beleuchtete dunkle Localfarbe klarer erscheint, als eine helle Farbe im Schatten, und umgekehrt. So erzeugen zwei Wirkungen, die sich aufheben, trotz ihrer Verschiedenheit für das Auge, die gleiche Wirkung.

Die Malerei, die sich nur an das Resultat hält, trennt nicht die Mittel, wie die Natur. Die beiden Elemente, Licht und Farbe, bilden nun jenen einen Theil der Kunst, den wir die Färbung nennen. Der Stich, der nur in Schwarz und Weiss, und in der Verbindung von Zügen und Strichlagen seine Mittel besitzt, entbehrt eines grossen Hülfsmittels, das die Malerei zur Wiedergabe des Natureindruckes auf das Auge besitzt. Mit seinem einzigen Mittel, Lichtabtonung, muss der Stich unbedingt alles wiedergeben; so dass, wenn z. B. eine Lichtparthie von dunklem Localton ist, sie mit ebenso dunklen Strichen ausgedrückt werden muss als wäre es ein Stück Schatten; zwei verschiedene Elemente der Natur, Licht und Farbenton müssen verglichen und abgewogen werden, und einem gemeinsamen Massstab unterworfen, hat Farbe oder Licht den vorwiegenden Accent zu empfangen.

In der Photographie wird diese Harmonie dadurch gestört, dass die Farben das präparirte Papier durchaus in anderer Weise als das menschliche Auge berühren; jene Farbe kommt schwarz, diese weiss zum Vorschein; eine dunkle Abtonung kann gänzlich verschwinden, eine lichte sich vollkommen deutlich abzeichnen. Das Verhältniss wird in diesem Sinne unterbrochen und die Uebereinstimmung vollkommen gestört. Weil in der Photographie die Möglichkeit, Farben wiederzugeben, gleich wie im Stich auf der einzigen Wiedergabe des Lichts beruht, so folgt daraus, dass man nicht von Farben absehen kann, auf die Gefahr hin, dass Verhältniss in der Lichtwirkung vollkommen zu stören. Die beiden verschiedenartigen Wirkungen, die im Auge den hellen Eindruck hervorbringen, wirken in der Photographie verschiedenartig und müssen schliesslich ein Resultat hervorbringen, das dem Eindruck der Natur nicht entsprechen kann.

Hierin liegt, meiner Ansicht nach, die Analyse und der Grund gewisser störender Fehler, die einem Jeden in der Photographie auffallen und wovon man sich schwer Rechenschaft geben kann. Der gesunde natürliche Verstand bleibt fest dabei stehen, trotz aller thatsächlichen Beweise, die man für das Gegentheil aufstellen kann, dass das Daguerreotyp oder die Photographie doch nicht ähnlich sind; es beschuldigt sie der Unwahrheit und es ist vergebens nachzuweisen, dass sie genau richtig sind. Der gute natürliche Verstand hat Recht. Die Photographie ist in der That unwahr, weil ihr das fehlt, was für den Geist die Grundlage jedes Bildes, jeder Idee ist, die er sich von der Aussenwelt gestaltet, das Verhältniss. Hierin liegen ihre Unvollkommenheiten und Mängel, ohne von der tieferen wesentlicheren Unterscheidung, die sie von der Kunst trennt, zu sprechen, der Auffassung und dem Ausdrucke der Schönheit.

Neue technische Erscheinungen.

Für das in neuester Zeit immer häufiger in Anwendung kommende Verfahren des Verstählens der Kupferplatten haben die Herren Becker & Witthöft in Berlin ein eigenes Institut gegründet. — Der Galvanograph Leo Schöninger in München hat, wie die „Dioskuren" berichten, ein Verfahren entdeckt, abgenutzte gestochene Platten an der Oberfläche vermittelst eines dem „Verstählen" ähnlichen Processes um ein Atom aufzuhöhen und so den Strichen neue Kraft und Tiefe zu geben. Die originelle Idee dieses

Verfahrens lässt nur wünschen, dass recht bald praktische Erfolge die Ausführbarkeit bethätigen.

Eine neue Erfindung, welche ausserordentlich zweifelhaft erscheint, ist von der „Illustrirten Zeitung" (in Nr. 901) ausführlich besprochen worden. Man hätte demnach es erreicht, lithographische Ueberdrucke auf Platten von vulkanisirtem Gummi abzuziehen und letztere durch Schraubenrahmen beliebig zu vergrössern resp. zu verkleinern. Es sollte ohne Schwierigkeit möglich sein alsdann sofort die Gummiplatte wieder auf Stein oder Metall umzudrucken, ja sogar letzteres durch galvanische Aetzung in eine Reliefplatte zu verwandeln. — Die drei beigegebenen Proben waren entschieden einfache Holzschnitte in ziemlich ungenauer Vergrösserung, wesshalb vor dem Erscheinen überzeugender Beweise die neue Erfindung noch unter die bedenklichen zu rechnen sein dürfte.

Kleinere Mittheilungen.

Die Arundel-Gesellschaft, deren Zweck bekanntlich in der Veröffentlichung älterer italienischer Kunstwerke besteht, hat in Herrn Georg von Bunsen auf Burg Rheindorf bei Bonn, einen Agenten für Deutschland gefunden, und Professor Springer hat unter dem Titel „Die Arundel-Gesellschaft zur Förderung höherer Kunstkenntniss" (Bonn, Georgi) einen Bogen znr Empfehlung des Unternehmens drucken lassen. Der Jahresbeitrag ist 7 Thlr., wofür man die Jahrespublication (s. R. Weigel's Kunstcatalog 22720 a. a. O.) erhält. — Seit 1857 sind die meisterhaften Farbendrucke meist von Storch und Kramer in Berlin ausgeführt.

Brucker in München hat für Bruckmann in Frankfurt a. M. eine Platte nach Cornelius' „Lady Macbeth schlafwandelnd" vollendet und sticht augenblicklich einen „Cyclus aus dem Leben des h. Bonifacius" nach H. Hess. (Diosk.)

Den grossen Preis der Pariser Academie für Kupferstecherkunst, dessen Resultate als nicht besonders glänzend bezeichnet werden, haben erhalten: H. J. Dubouchet, 1. gr. Preis. P. Miciol, 2. gr. Preis. J. A. Nargeot, 1. II. gr. Preis. A. J. Huot, 2. II. gr. Preis.

Henriquel Dupont sticht die Verlobung der h. Catharina nach Correggio, im Louvre.

Die belgische Regierung lässt auf ihre Kosten Gallait's „Abdankung Karl's V.“ durch den Kupferstecher Bal von Antwerpen für 20,000 Thlr. stechen. Gleichfalls auf Regierungskosten sticht J. Demannez Slingeneyer's „Märtyrer“.

Mr. Jules Renouvier, einer der gelehrtesten Kunstforscher Frankreichs, Verfasser des Werkes „Histoire de l'origine et des progrès de la gravure dans les Pays-Bas et en Allemagne, jusqu' à la fin du quinzième siècle“ ist 56 Jahre alt nach kurzer Krankheit im October verstorben.

Der Photograph Fierlants, dessen Blätter nach altflandrischen Gemälden so ungetheilten Beifall erregen, (s. R. Weigel's Kunstkatalog Nr. 22,734) hat in diesem Sommer die Hauptwerke aus der van Ertborn'schen Sammlung im Museum zu Antwerpen photographirt. Darunter Werke nach Quintin Messys, Rubens und van Dyck, zum Theil in natürlicher Grösse.

Note: no. 1-2, [illegible] following no. 3-4.

Intelligenz-Blatt

zum

Archiv für die zeichnenden Künste.

№ 3 u. 4. VI. Jahrgang. 1860.

☞ Sämmtliche in diesem Intelligenz-Blatte angezeigten Kunstblätter und Bücher sind durch jede Buch- und Kunsthandlung, in Leipzig durch **R. Weigel**, zu beziehen.

Neuigkeiten.

I. Einzelne Blätter, nach Malern und Zeichnern geordnet.

A. Kupferstiche.

Arnold, E. pinx. Willkommen im Grünen. In Stahl gest. von A. H. Payne. Fol. Leipzig, Payne. 1 Thlr.

Gallait, L. pinx. Jeanne la folle, gest. v. Jos. Bal. Fol. (Das Orig.-Gemälde bef. sich in der Galerie d. Königin d. Niederlande.) Brüssel, B. van der Kolk. Weiss Papier 8 Thlr.; vor der Schrift 16 Thlr. — Chines. Papier 10²/₃ Thlr. vor der Schrift 21 Thlr. 10 Ngr.

Grünenwald, J. pinx. Der Wirthin Töchterlein. Nach Uhland's Gedicht componirt. In Mezzotinto gest. v. J. Ernst. Gr. qu. fol. (Auch als Rhein.-Carlsruher-Kunstvereinsbl. f. 1860 gegeben.) München, Mey & Widmayer. 2 Thlr.

Hall, Harry pinx. Black-prince. Rennpferd. In Aquatinta gest. v. J. Harris. Colorirt. Gr. fol. Paris, Goupil & Co. 8 Thlr.

Henszelmann del. Tabernakel im Dom zu Kaschau. Gestochen v. Fuchsthaller. Grösse der Platte 37" hoch u. 12" breit. Leipzig, Haendel. 4 Thlr.

Kaulbach W. v. pinx. Der Engel. Nach dem Märchen v. H. C. Andersen. In Mezzotinto gest. v. G. Lüderitz. Gr. fol. (Vereinsbl. f. die Mitglieder des Kunstver. im Preuss. Staate f. 1859.) Leipzig, Rud. Weigel. 5 Thlr.

Kehren, Jos. pinx. Christus als guter Hirt. Gestochen v. A. Glaser. Gr. fol. Düsseldorf, Jul. Buddeus. Weiss Papier 8 Thlr.; vor der Schrift 16 Thlr. — Chines. Papier 10²/₃ Thlr.; vor der Schrift 21¹/₃ Thlr.

Keyser, N. de, pinx. Marino Falieri. Radirt v. J. B. Michiels. Chines. Papier. Fol. Brüssel, R. v. d. Kolk. 2 Thlr.

König, G. pinx. Christenfreude. Gestochen v. H. Merz. Gr. qu. fol. Berlin, Amsler & Ruthardt. Weiss Papier 3 Thlr; chin. Papier 4 Thlr.

Lerius, G. van pinx. Paul und Virginie. Gestochen v. Jos. Franck. Fol. Brüssel, B. van der Kolk. Weiss Papier 4 Thlr.; vor der Schrift 8 Thlr., Chines. Papier 5 Thlr. 10 Ngr.; vor der Schrift 10 Thlr. 20 Ngr.

Lorrain, Cl. le, pinx. Acis und Galathea. In Kupfer gestochen und radirt von C. Krüger. Chines. Papier. Gr. qu. Fol. Dresden, E. Arnold. 4 Thlr.

Murillo pinx. Nativité de la Vierge. (Musée de Louvre.) In Aquatinta gest. von Masson. Chines. Papier. Qu. fol. Paris, Goupil & Co. 12 Frs. Avant l. l. 24 Frs. Épr. d'artiste 36 Frs.

Plockhorst, B. pinx. Die Erwartung. In Mezzotinto gest. v. Herrm. Droehmer sen. In Oval. Gr. fol. (Das Orig.-Gemälde ist im Besitz des Stadtrath Jacobs zu Potsdam.) Berlin, Lüderitz'sche Kunstverlagshdlg. 3½ Thlr.

Poussin, N. pinx. Acis et Galathea. Gestochen v. E. Rossotte. Kl. qu. fol. Brüssel, Sehnée 10 Ngr.

Rafael pinx. Des Meisters eigenes Portrait. Nach dem Originale in der Gallerie des Louvre in Paris gez. u. gest. von Prof. Ed. Mandel. Fol. Berlin, Amsler & Ruthardt. 4 Thlr.; chines. Papier 5 Thlr.. — Vor der Schrift 8 Thlr.; chines. Papier 10 Thlr. Epr. d'artiste, chines. Papier 16 Thlr.

— — Die Madonna im Grünen (in der Gallerie im Belvedere in Wien). Nach dem Gemälde Rafael's gez. von Rob. Theer. In Kupfer gest. von Jos. Steinmüller. Chines. Papier. Gr. fol. Wien, Neumann. 6 Thlr.

Rubens pinx. Die Kreuzabnahme. Nach dem Orig.-Gemälde gez. und in Kupfer gest. v. Fried. Wagner. Imp.-fol. Berlin, Lüderitz'sche Kunstverlagshdlg. 8 Thlr.; chines. Papier 10 Thlr.; vor der Schrift auf weissem Papier 16 Thlr.; chines. Papier 20 Thlr.

Rustige pinx. Das wiedergefundene Kind. In Mezzotinto gest. v. C. Deis. Gr. qu. fol. (Mannheimer Kunstvereinsblatt für 1850.) Leipzig, R. Weigel. 5 Thlr. n.

Scheffer, A. pinx. La Tentation du Christ. (Musée du Louvre.) In Kupfer gest. von Alp. François. Gr. fol. Paris, Goupil & Co. 30 Frs.

Sohn, C. pinx. Lorelei. In Kupfer gest. v. J. Felsing. Gr. fol. (Kunstvereinsblatt der Rheinlande u. Westphalen zu Düsseldorf.) Leipzig, R. Weigel. 6 Thlr. n.

Verlat, Ch. pinx. Schäferhund, die Heerde gegen die Anfälle eines Adlers vertheidigend. Radirt v. L. Ghémar. Gr. qu. fol. Brüssel, van der Kolk. 4 Thlr.

Veronese, P. pinx. Hochzeit zu Cana. Ev. Joh. II. 5. Nach dem Orig.-Gemälde gez. v. Winkler u. in Mezzotinto gest. v. Oldermann. Imp. qu. fol. Berlin, Lüderitz'sche Kunstverlagshdlg. 8 Thlr.

B. Lithographien.

Begas, C. pinx. Sommerabend. Lithogr. v. Bardtenschläger. Farbendr. Gr. qu. fol. Berlin, Lüderitz'sche Kunstverlagshdlg. 4 Thlr.

Bartsch, Gust. del. Die Andacht. Lith. v. A. Janke. Chines. Papier. Gr. fol. Berlin, Sechagen. 2 Thlr.

——— pinx. Die Auswanderer am Hafen. Lith. v. Bülow. Tondruck. Qu. fol. Berlin, Brigl & Lobeck. 2 Thlr.

Bartsch, Gust. pinx. Rinaldo und Armide. Tancred und Chlorinde. 2 Blatt. Lithographie von G. Bartsch. Tondruck. Gr. fol. Berlin, Brigl & Lobeck. à 1 Thlr.

Bosch, E. pinx. Halte mich fest. (Ein Bauernbursche mit Mädchen und Hund.) Farbendruck. Qu. fol. Düsseldorf, Elkan, Bänmer & Co. 2⅔ Thlr.

Brendel pinx. Weidende Schaafe im Wald. Lith. v. E. Milster. Chines. Pap. Kl. fol. Berlin, Amsler & Ruthardt. 1 Thlr.

Burger, Ludw. del. u. lith. Blücher's Uebergang über den Rhein am 1. Januar 1814. Chines. Papier. Gr. qu. folio. Berlin, O. Seehagen. 3 Thlr.

Calix, C. pinx. Les Arts. 4 Bl. Lith. v. Demaisons. Oval. Qu. fol. Paris, Goupil & Co. à Bl. 1⅓ Thlr.

Couwer, E. de, del. Inneres der Halle des Künstlervereins in Bremen. In Oelfarbendr. v. Storch & Kramer. Gr. qu. fol. Bremen, Kraus. 3 Thlr.

Engelhardt, G. pinx. Die Jungfrau. (Schweizer Landschaft.) Oelfarbendr. von Storch & Kramer. Qu. fol. Berlin, Storch & Kramer. 4 Thlr.

Gauermann, F. pinx. Der Ackersmann. Lith. v. E. Weixelgärtner. Chin. Papier. Gr. qu. fol. Wien, Paterno. 2 Thlr.

—————— pinx. Eine Hochalpe. Lith. von E. Weixelgärtner. Tondruck. Gr. qu. fol. Wien, Paterno. 2 Thlr. Colorirt 5 Thlr. 10 Ngr.

—————— pinx. Erndtescene. In Oelfarbendr. v. Storch & Kramer. Fol. Wien, Neumann. Auf Carton 3 Thlr. 10 Ngr.

Hamman pinx. Gluck in Trianon. Marie Antoniette acceptirt die Dedication seiner Oper Iphigenie. Lith. von A. Janke. Tondr. Gr. qu. fol. Berlin Sala & Co. 2 Thlr. 15 Ngr.

Hasenclever, P. pinx. Die Temperamente beim Wein. Lith. von Hartung. Tondruck. Gr. qu. fol. (Das Orig.-Gemälde befind. sich im Besitz des Herrn A. Fahne auf Schloss Ruland.) Berlin, Sala & Co. 2½ Thlr.

Hellwig, T. pinx. Im Park. Oelfarbendruck von Storch & Kramer. Folio. Berlin, Storch & Kramer. 3 Thlr.

Herbert pinx. Christus und die Samariterin am Brunnen. Lith. v. Dietrich. Tondruck. Gr. qu. fol. Berlin, Zawitz. 2 Thlr.

Langlois pinx. Die Flucht nach Aegypten. Lith. von Ernst Milster. Tondruck. Qu. fol. Berlin, Amsler & Ruthardt. 1½ Thlr.

Lichtenheld pinx. Die Schatzgräber. Nach dem Original lithogr. von E. Wagner. Halbfarbendruck. Gr. fol. (Aus der k. bayer. Pinakothek.) München, Piloty & Löhle. 2 Thlr. 20 Ngr.

Margraf del. Der Göttinger Dichterhund. C. A. Bürger seine „Leonore“ vortragend. Lith. v. Fuhr & Holzamer. Gr. qu. fol. (Pend. zu d. „Karlsschülern.“) Leipzig, R. Weigel 2 Thlr. 10 Ngr.

Meyerheim pinx. Die Feierstunde. L'heure du repos. Lith. von C. Fischer. Chin. Papier. Gr. fol. (Das Orig.-Gemälde ist im Besitze des Stadtraths Keibel in Berlin.) Berlin, Lüderitz'sche Kunst-Verlagshdlg. 4 Thaler.

O'Neil, H. pinx. Rückkehr zur Heimath. Lith. v. Quatz. Gr. qu. fol. Berlin, Zawitz. 2 Thlr.

Oër, Th. van, pinx. Weimar's goldne Tage. (Schiller in Tieffurt.) Lith. von E. Fischer. Imp. qu. fol. Dresden Kuntze. 3 Thlr.; chin. Papier 3⅓ Thlr.

Pauditz, Chr. pinx. Der Lautenspieler. Nach d. Original auf Stein gez. von S. Braun. Chin. Papier. Gr. fol. München, Piloty & Loeble. 2 Thlr.

Plockhorst pinx. Mater dolorosa. Lith. v. Ernst Milster. Oval. Kl. fol. Berlin, Amsler & Ruthardt. 1 Thlr.

Ritmüller pinx. C. F. Gauss, auf der Terrasse der Göttinger Sternwarte. Lithogr. von demselben. Tondr. Qu. fol. Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht's Verlag. 1 Thlr.

Rubens, P. P. pinx. Der Raub der Phöbe und Elaïra, Tochter des Leucippus, durch Castor und Pollux. Nach dem Original auf Stein gezeichnet von Fz. Stadler. Chines. Papier. Gr. fol. (Aus d. Pinak. 3. verein. Samml.) München, Piloty & Loehle. 3⅓ Thlr.

——— Die beiden Satyre. Nach dem Original auf Stein gez. von S. Braun. Chines. Papier. Gr. fol. (Aus d. 22. Liefg. der k. bayer. Pinak.) München, Piloty & Loeble. 2 Thlr. 20 Ngr.

Rustige, Prof., pinx. Die Wiederkunft Christi, nach der Offenbarung. Farbenlithographie von E. Emminger. Gr. qu. fol. Stuttgart, H. Müller. 2 Thlr. 10 Ngr.

Schadow, Prof., pinx. Die Schmückung einer Braut. In Farbendruck. Gr. fol. Berlin, Reichardt & Co. Cartonnirt auf Pappe 4 Thlr.; auf Leinwand und Blendrahmen, lackirt 5 Thlr.

Schmitson, T. pinx. Rast auf dem Felde. Lith. von Ernst Milster. Chines. Papier. Kl. qu. fol. Berlin, Amsler & Ruthardt. 1 Thlr.

Stange, E pinx. Die Abendglocke. Lithog. von E. Wagner. Farbendr. auf chines. Papier. Gr. fol. München, Piloty & Loeble. 2⅔ Thlr.

Trenkwald, J. M. del. Tetzel's Ablasspredigt. Gest. von L. Friedrich in Dresden. Gr. qu. fol. (Dresdener Kunstvereinsblatt) Leipzig, R. Weigel. 5 Thlr.

Vinci, L. da, pinx. Das heil. Abendmahl. Lith. von Bülow. Colorirt. Gr. qu. fol. Berlin, Brigl & Lobeck. 3 Thlr.

Werff, A. v. d. pinx. Die heil. Familie. Nach dem Original auf Stein gez. v. Fz. Stadler. Chines. Papier. Gr. qu. fol. (Aus der 22. Lieferung der k. bayer. Pinakothek.) München, Piloty & Loeble. 2⅔ Thlr.

C. Photographien.

Bläser, Gust. mod. Relief am Westportal der Eisenbahnbrücke zu Dirschau. Phot. v. Lutze & Witte. Schmal qu. fol. Berlin, D. Reimer's Sortim.-Buchhdlg. 1½ Thlr.

Braun, L. del. Die Fürsten-Zusammenkunft in Baden-Baden, nach dem Diner im neuen Schloss am 17. Juni 1860. Qu. fol. Mit Umrissblatt und Benennung der 26 Personen. Stuttgart, Sonnewald. 3 Thlr.

Correggio-Album. In 10 ausgewählten Blättern, nach den vorzüglichsten Werken des Meisters, phot. v. G. Schauer. Mit Text v. Freih. v. Blomberg. Gr. 4. Berlin, Schauer's phot. Anstalt. Geb. 10 Thlr.

Fischer, Prof. K., mod. Goethe. Den 28. August 1849. Nach der Büste phot v. G. Schauer. Auf Tonpapier. Berlin, E. H. Schröder's Verlag. 1 Thlr.

Gerasch, Fz. del. Vier Bilder aus Goethe's Faust. Photogr. Fol. Wien, Kunst- u. Industrie-Compt. für Phot. u. Stereoscopie. 3⅓ Thlr.

Gerasch, Aug. del. Künstler-Mailahrt des Albrecht-Dürer Vereins, Wien am 22. Mai 1860. Nach der Handzeichnung phot. Kl. fol. Wien, Kunst- u. Industrie-Compt. f. Photog. u. Stereosc. 1 Thlr.

Kaulbach's, W. v., Goethe-Galerie, siehe die Zeichnungswerke.

Murillo-Album in 10 Photographien nach den schönsten Werken des berühmten Meisters. Mit beschreibendem Text von Dr. Titus Ullrich. Gr. 4. Berlin, G. Schauer's phot. Anstalt. Eleg. in Leinwbd. mit Goldschnitt 10 Thlr. Einzelne Bl. 20 Ngr.

——— Photographiées d'après les peintures originales. (14 Blatt Photographien nach den in Sevilla befindlichen Original-Gemälden.) Kl. fol. Paris Goupil & Co. Compl. 72 Frs. Einz. Bl. Nr. 1 u. 2 à 8 Frs. Nr. 3 bis 14, à 6 Frs.

Raphael pinx. La belle Jardinière. Nach der Zeichnung v. Tourny. Phot. von Backofen. Imp. 4. Frankfurt a./M., B. Dondorf. 2 Thlr. 9 Ngr.

——— La vierge au linge. Nach der Zeichnung v. Tourny photogr. v. Backofen. Imp. 4. Ebend. 2 Thlr. 9 Ngr.

——— Vier Sibyllen mit Engeln. Photogr. Gr' qu. 4. Cassel, Scheel. 22½ Ngr.

Raphael-Album in 10 Photographien v. G. Schauer. I. Cyclus. Mit Text von Prof. Dr. Ad. Stahr. Gr. 4. Berlin, G. Schauer's phot. Anstalt. In engl. Einband mit Goldschnitt 10 Thlr. Einz. Blätter 20 Ngr.

Schinkel-Album. Auswahl der im königl. Beuth-Schinkel-Museum zu Berlin aufbewahrten Handzeichnungen Schinkel's. Photog. v. Laura Bette. (Erscheint in 154 phot. Bl. in zwanglosen Lieferungen, bestehend in: Jugendarbeiten Schinkel's a. d. Jahren 1801—3, Reise-Skizzen a. Italien, Frankreich u. Deutschland, Skizzen der berühmten Bilder, die Schinkel f. d. Gropius'sche Weihnachts-Ausstellung malte, darunter die sieben Wunderwerke der Welt, Theater-Decorationen, Ideen zu unausgeführten Bauwerken, Details und innere Decorationen für ausgef. Bauwerke, vollst. Zeichnungen zu ausgef. Neu- und Umbauten, hist. Compositionen, Grab- und Ehrendenkmale, Garten-Anlagen und Springbrunnen, Meubles, Gefässe u. andere Geräthe.) 1. Lief. (3 Blatt). Kl. qu. fol. Berlin, Grieben. In Umschlag 2 Thlr. Einzelne Bl. 20 Ngr.

Vinci, L. da, pinx. Leda und Jupiter. Nach dem Gemälde gez. v. J. Schäfer. Photog. Hoch 4. Cassel, Scheel. 1 Thlr.

Thorwaldsen, A. mod. Die drei Grazien. Photog. v. J. Albert. Kl. fol. München, Piloty & Loehle. 1½ Thlr.

II. Bildwerke und Bücher mit künstlerischer Ausstattung.

A. Maler- und Zeichnungswerke, illustrirte Bücher, Albums etc.

Album d. Basler Mission. Bilder aus Indien. Nach Phot. in Stahl gest. v. E. Huber. 1. Heft: Der Nilagiri u. Maisur. Kl. qu. fol. Basel, Bahnmaier & Co. 1⅔ Thlr. Chin. Papier 2⅕ Thlr.

Album für Deutschland's Töchter. Lieder und Romanzen mit Illustr. (in Holzschnitt) v. Götze, Georgy, W. Souchow, E. Geissler u. (lith.) Titelblatt in Farbendruck v. Scheuren. 4. Aufl. Gr. 8. Leipzig, Amelang's Verlag. Geb. 3½ Thlr.

Album von Handzeichnungen im Besitze der Frau Sophie Schlosser geb. du Fay zu Stift Neuburg bei Heidelberg. Nach den Originalen phot. v. J. Keller in Zürich. 2. u. 3. Liefg. (Bl. 7—18.) Fol. Heidelberg, Meder. à Lfg. 7 Thlr. Einzelne Bl. zu verschiedenen Preisen.

Album des Nürnberger Künstler-Vereins. 1. Jahrg. (5 Bl. theilweise in Lithog. u. Stahlstich nach Zeichnungen v. C. Jäger, J. L. Raab, J. G. Riegel, F. C. Hösch u. P. Richter.) Qu. fol. Nürnberg, Zeh'sche Buchhandlung. 2 Thlr.

Aquarelle Düsseldorfer Künstler. 18 Heft. (4 Bl. v. W. Simmler, G. Saal, S. Lachenwiz u. J. W. Lindlar. Qu. fol. Düsseldorf, Elkan, Bäumer & Co. 1 Thlr. 15 Ngr.

Art-Album, the. Sixteen Facsimiles of Water-Colour Drawings by G. Cattermole, T. S. Cooper, R. P. Leitsch, H. B. Willis etc. Engraved (on Wood) and printed by Ed. Evans. (16 Farbendr. mit 16 Bl. Gedichte.) 4. London. (Leipzig, T. O. Weigel.) In Pracht-Einband 7 Thlr.

Berg, Alb. Die Insel Rhodus, aus eigener Anschauung u. nach den vorhandenen Quellen histor., geogr., archäolog., malerisch beschrieben u. durch Originalradirungen u. Holzschnitte nach eigenen Naturstudien und Zeichnungen illustrirt. (In circa 40 Lieferungen.) 1. Liefg. Imp. 4. Braunschweig 1861, Westermann. 15 Ngr.

Bilder-Album deutscher Componisten. (In 5 Mappen.) 1. Mappe enth. Mozart, Gluck, Beethoven und Haydn. In ganzen Figuren Lithogr. Gr. fol. Berlin, Moeser & Scherl. 3 Thlr.

Bildnisse berühmter Deutschen. 9 Liefg. (Enthält: J. Grimm, gem. von C. Begas. G. W. F. Hegel, gem. v. Sebbers. K. F. Schinkel, gem. v. F. Krüger. In Kupfer gest. v. L. Sichling.) Kl. fol. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 1½ Thlr. Vor der Schrift 3 Thlr.

Dichter, deutsche, und Denker. Die Schätze der deutschen National-Literatur in Wort u. Bild. Herausgeg. unter Mitwirkung der namhaftesten Schriftsteller u. Künstler v. Ludwig Lenz. I. Bd. (in 12 Liefgn.) 1. Lief. (32 S. mit 11 Illustrationen nach Plockhorst, Th. van Oër, Soltau etc. Imp.-4. Hamburg, Vereinsbuchhdlg. 10 Ngr.

Erinnerungs-Blätter an Nürnberg u. dessen Umgegend aus alter und neuer Zeit. Aus dem Nachlasse der Brüder Georg u. Christ. Wilder, nebst Beiträgen von mehreren anderen Nürnberger Kupferstechern. 18 Blatt. Mit erklärendem Texte. Gr. 4. Nürnberg, Zeiser. In eleg. Mappe 27 Ngr.

Faust. Polygr.-Illustr. Zeitschrift für Kunst, Wissenschaft, Industrie und geselliges Leben. Mit 72 Kunstbeilagen verschiedener Druckfächer. 7. Jahrgang 1860. Nr. 1—24. Fol. Leipzig, Werl. Viertelj. 2 Thlr.; ganzjährlich 8 Thlr.

Graeb, C. Album von Schloss Babelsberg. 12 Aquarelle in reichstem Farbendruck v. Loeillot, Winkelmann & Söhne u. dem königl. Institut. 2. Aufl. Gr. fol. Berlin, F. Riegel. Cart. 40 Thlr.

Kaulbach's, Wilh. v. Wandgemälde im Treppenhause des neuen Museums zu Berlin. 6. Lieferung enth.: Die Kupferstichkunst, gest. v. A. Teichel. Gr. fol. — Die Kreuzfahrer, gest. v. Ed. Eichens. Qu. roy. fol. Berlin, A. Duncker. In Umschlag, mit der Schrift 14 Thlr. 20 Ngr.; vor der Schrift 22 Thlr.; epreuve d'artiste sur chine 28 Thlr. 20 Ngr. Die Kreuzfahrer apart zu 2—5 Friedrichsd'or.

——— Goethe-Gallerie. I. Abtheilung (erscheint in 21 Cartons, in 7 Liefgn. à 3 Blatt): Goethe's Frauengestalten. Nach den Handzeichnungen photogr. v. J. Albert in München und mit der eigenhändigen Unterschrift des Künstlers. 1.—3. Lief. enthält: Lotte (Werther's Leiden.) Adelheid (Götz von Berlichingen). Iphigenie (Iphigenie auf Tauris). — Goethe's Dichterweihe (Zueignung). Dorothea (Hermann und Dorothea). Klärchen (Egmont). Gretchen zur Kirche gehend (Faust). Gretchen vor der Mater dolorosa (Faust). Eugenie (Natürliche Tochter). Imp.-fol. (Höhe der Bl. 38" 5''', Breite 28" 2''' rhein. Maass.) Die Originale befinden sich im Besitze des Hr. Fr. Bruckmann. Frankfurt a. M., Verlag für Kunst und Wissenschaft. In Umschlag. Subscr.-Preis à Lfg. 32 Thlr. Einzelne Bl. 14 Thlr.

Künstler-Album, Düsseldorfer. Herausgeg. v. Dr. Wolfg. Müller v. Königswinter. XI. Jahrg. 1861. (Enth.: Titelblatt in Farbendruck, entw. u. lith. v. D. Levy Elkan, 24 lithogr. Blätter nach Zeichnungen v. B. Vautier, A. Flamm, A. Tiedemann, A. Siegert, G. Süs, R. Jordan u. m. A. u. 46 S. Text.) Gr. 4. Düsseldorf, Elkan, Bänmer & Co. 3¾ Thlr.

Kunstschätze, die, des Museums in Basel. Photographien nach den Originalen herausgeg. v. d. Vorstande der Kunstsammlung des Museums. I. Liefg. (Enth. 5 Bl. v. Holbein u. A. Dürer.) Gr. fol. Basel, H. Georg's Verl.-Buchhandlg. 6 Thlr. 20 Ngr.

Lied und Bild deutscher Dichter u. Künstler. Lieder mit Holzschnitten nach Orig.-Zeichnungen von Burger, G. Jäger, Merkel, Neureuther, Patzschke, Schliek u. Thon; geschn. v. J. G. Flegel. (24 S. u. Titel mit 12 Holzschnitten.) Kl. fol. Leipzig, Grunow. Cart. 1 Thlr. 20 Ngr.

Meisterwerke der Kupferstecherkunst des XV. bis XVIII. Jahrhunderts. Herausgegeben v. Dr. A. v. Eye. In photogr. Aufnahmen v. J. Pröckl u. C. Kühn. (In 12 Heften.) 1. Heft (enth. Ritter, Tod u. Teufel v. Dürer. Krankenheilung v. Rembrandt. Heroische Landschaft von J. H. Meyer. Bildniss von P. P. Rubens, von ihm selbst, gest. v. P. Pontius.) Fol. Nürnberg, J. A. Stein. 4 Thlr.

Mois, les douze. Dessins au lavis de Dirk Langendijk. Photogr. v. P. Oosterhuis (12 landschaftl. Bl. mit 2 Seiten Text u. Titel.) Gr. 4. Harlem. (Leipzig, R. Weigel.) In eleg. Mappe 13⅙ Thlr.

Neureuther, E. Randzeichnungen zu Liedern v. Dichtern der Gegenwart. 12 Blätter auf Stein radirt. Tondruck. Gr. 4. München, Mey & Widmayer. In eleganter Mappe 2 Thlr. 12 Ngr.

Olfers, M. v. Himmelsschlüssel u. Gänseblume von einer alten Kindermuhme. In Holz geschn. v. A. Gaber. (23 Bl. incl. Titel.) Imp.-4. Leipzig, Volckmar. Cart. 25 Ngr. Color. 1⅓ Thlr.

Pracht-Album der Dresdner Gallerie in Photogr. 30 Bl., nebst einem von H

Williard entworfenen u. lith. Titelblatte. Kl. fol. Dresden, R. Eich's photogr. Anstalt. In eleg. Leinwand-Mappe mit vergold. Schlosse 18 Thlr.

Rethel, Alf. Das Luther Lied „Eine feste Burg ist unser Gott" bildlich dargestellt. (Des Künstlers letzte Arbeit.) In Holz geschn. v. A. Gaber. (3 Blatt, inmitten der Text.) Qu. fol. Dresden, R. Kuntze. 1 Thlr.

Rohrbach, Dr. C. Deutsche Kunst in Bild und Lied. Original-Beiträge deutscher Maler u. Dichter. III. Jahrg. 1861. (Enth. 22 lith. Blätter, nach L. Clasen, H. Rustige, B. Plockhorst, L. Albrecht u. M. Gr. 4. Leipzig, J. G. Bach's lith. Institut. Eleg. br. 3 Thlr 20 Ngr.

Sammlung von Original-Radirungen und Lithographien Wiener Künstler. Herausgegeben v. Künstlervein Eintracht. (Enth.: Blätter v. Swoboda, F. Laufberger, Jul. Marak, Jos. Brunner, G. Seelos, J. G. Raffalt, C. Grefe und F. Schams. Chines. Papier. Fol u. qu. fol. Wien, Manz & Comp. in Comm. In eleg. Mappe 6 Thlr. 20 Ngr.

Schwind, M. von, VIII allegorische Figuren, der Gerechtigkeit, Klugheit, Weisheit, Frömmigkeit, Treue, Tapferkeit, des Friedens und des Ueberflusses. Nach den Cartons zu den Wandgem. im Saale der ersten Kammer des Ständehauses zu Carlsruhe, gest. v. A. Krüger u. T. Langer. Chines. Papier. Kl. fol. Dresden, E. Arnold. In Umschlag 3 Thlr.

Vogel, J. Album. Natur- und Lebensbilder in Malerei und Vers. Ein Angebinde für Freundinnen der Kunst. 32 Bl. in Holz geschnitten v. Pisan in Paris, mit leichtem Farbendruck. 4. Frankfurt a. M., Dundorf. 1 1/3 Thlr.

B. Architectur, Sculptur, Plastik, Costüme, Ornamentik, Archäologie, Numismatik etc.

Album der Kostüme u. Uniformen d. würtemberg. Militairs v. d. Zeit d. 30jähr. Kriegs bis 1854. Ein Beitrag z. Kostümkunde. Qu. 8. Stuttgart, Beck's Verlag 21 Ngr.

Emy, A. R. Lehrbuch der gesammten Zimmerkunst. Aus dem Französischen von L. Hoffmann, Baumeister in Berlin. Neue Ausg. Mit einem Atlas v. 157 (lith.) Tafeln (in qu. fol.) Gr. 8. Leipzig, Bruckhaus' Sort. 16 Thlr.

Guilmard, P. Geschichte der Ornamentik. Die wichtigsten Ornamente der verschiedenen Baustyle vom Beginn des christl. Zeitalters bis auf d. Gegenwart. (Mit 42 lith. Tafeln u. 7 Seiten Text.) Kl. fol. Berlin, Grieben. In Mappe 2 Thlr. 20 Ngr.

Haenle, Ad. Architekt. Album. Eine Sammlung verschiedener theilweise ausgef. Baulichkeiten. Façaden, Grundrisse u. Details. 1 Heft. Fol. Uttweil, Ubler. 2 Thlr. 24 Ngr.

Holz, F. W. Sammlung architektonischer Entwürfe zu öffentlichen u. Privat-Gebäuden. (In 120 Blättern oder 6 Lfgn.) 1. Lfg. Fol. Berlin, Grieben. In Mappe 4 Thlr.

Journal für Architekten und Bauhandwerker. Zur Veröffentlichung aller im Gebiete der Baukunst, der Baugewerbe und der Industrie vorkommenden Neuheiten, Erfindungen und Verbesserungen; mit besond. Rücksicht auf Construc-

tionen in Stein, Cement, Holz und Eisen. Herausgeg. u. redig. v. G. Töbelmann, Maurer u. Zimmermeister, u. H. Kämmerling, Maurermeister. 1. Jahrgang. (1860, in 6 Heften.) 1—3. Heft. (Enth. 10 gest. Tafeln und 2 lith. Taf. in Tondr. u. 26 Bl. Text). Fol. Berlin, Nicolai'sche Verlagshdlg. 2 Thlr.

Kretschmer, A. und Dr. K. Rohrbach. Die Trachten der Völker vom Beginn der Geschichte bis zum 19. Jahrh. (In 10 Liefgn.) 1—3 Liefg. (Enth. 10 lith. Tafeln in Farbendr. und Text-S. 1—36). Leipzig, Bach. à Lfg. $2^2/_3$ Thlr.

Lindenschmit, L. Die vaterländ. Alterthümer der fürstl. Hohenzoller'schen Sammlungen zu Sigmaringen beschrieben u. erläutert. Gr. 4. Mainz, V. v. Zabern. 9 Thlr. — Prachtausg. 12 Thlr.

Sacken, Dr. E. Katechismus der Baustyle oder Lehre der architekt. Stylarten von den ältesten Zeiten bis auf die Gegenwart. Nebst einer Erklärung der im Katechismus vorkommenden Kunstausdrücke. Mit 88 in den Text gedruckten Abbildungen. Kl. 8. (XII u. 160 S.) Leipzig, 1861, Weber. 15 Ngr.

Schulz, H. W. Denkmäler der Kunst d. Mittelalters in Unter-Italien. Nach dem Tode des Verfassers herausg. v. Ferd. v. Quast. 4 Bde. mit Atlas. Gr. 4. u. qu. fol. Leipzig, Brockhaus. Cart. u. in Mappe 120 Thlr.

Vases en Grès des XVI et XVII Siècles. (Composant) de la Collection de M. W. de Weckherlin, Conseiller d'État, Secretaire de S. M. la Reine des Pays-Bas à la Haye. (41 photogr. Blätter: Vasen u. Krüge u. 2 S. Text.) Imp. 4. Haag, Nijhoff. In eleg. Leinw.-Mappe 28 Thlr. $17^1/_2$ Ngr.

III. Kunst-Litteratur.

Baader J. Beiträge zur Kunstgeschichte Nürnbergs. 8. (VI und 112 S.) Nördlingen, Beck 15 Ngr.

Denkmäler, die, der St. Elisabeth-Kirche zu Breslau. (VIII u. 240 S. mit 1 Grundriss.) Kl. 8. Breslau, Hirt. $^1/_4$ Thlr.

Eitelberger, R. v. Kunstarchäologische Skizzen aus Friaul. (Mit 2 lithogr. Taf. und 14 Seiten mit eingedr. Holzschnitten. Imp.-4. (Aus den Mittheilungen der Centr.-Comm. z. Erforschung u. Erhaltnng d. Baudenkmale.) Wien, k. k. Hof- und Staatsdruckerei. (Gerold's Sohn.)?

Eye, A. v. Leben und Wirken Albrecht Dürer's. 8. (VI u. 526 S. mit 1 Tab.) Nördlingen, Beck. $2^1/_6$ Thlr.

Guhl, E. und W. Koner, Das Leben der Griechen und Römer. Nach antiken Bildwerken dargestellt. I. Hälfte: Griechen. Mit 317 in den Text eingedr. Holzschnitten. (XIV und 324 Seiten.) Gr. 8. Berlin, Weidmann'sche Buchhandlg. 2 Thlr.

Müller, And. Ein Kupferstich von Rafael in der Sammlung der k. Kunst-Academie zu Düsseldorf beschrieben. Nebst einem Facsimile des Stiches von Rafael u. einer Photogr. n. Marc-Antonio. 4. (24 S.) Düsseldorf, J. Buddeus. 2 Th.

Müller, H. A. Der Dom zu Bremen. Mit Holzschnitten u. lith. Taf. 4. Bremen, Müller. 2 Thlr.

Niedermayer, A. Kunstgeschichte der Stadt Würzburg 8. (VIII u. 423 S.) Würzburg, Kellner. $1^1/_3$ Thlr.

Ramboux, F. A. Beiträge zur Kunstgeschichte des Mittelalters. Gr. fol. (Mit 125 lith. Taf. u. 7 S. Text.) Cöln, (Eisen's Verlag.) Cart. 25 Thlr. Prachtausg. in 3 Theilen 40 Thlr.

Schnaase, C. Geschichte der bildenden Künste. 6. Bd. Mit Holzschnitten. Düsseldorf, J. Buddeus. 7 Thlr.

Verzeichniss neuer Kunstsachen, als: Kupfer- und Stahlstiche, Lithographien etc. Prachtwerke etc., welche im J. 1860 erschienen sind, mit Angabe der Preise u. der Verleger. Nebst einer nach den Gegenständen geordneten Uebersicht. III. Jahrg. 2 Hälfte. 8. Leipzig, R. Weigel. 14 Ngr.

Weigel's R. Kunstlagercatalog. 30 Abthlg., enth. Kunstbücher. 8. (64 Seiten) Ebend. $^1/_4$ Thlr

Zeitschrift für christl. Archäologie u. Kunst. Herausg. von F. v. Quast und H. Otte. 1. und 2. Bd. Imp.-4. Leipzig, 1856—60. T. O. Weigel. Broch. à Bd. 10 Thlr.

IV. Die wichtigsten Erscheinungen des Auslandes.

d'Arco, C. Delle arti et degli artefici di Mantova. Notozie raccolte ed illustrate con disegni e documenti. Disp. 17—29. 4. Mantova 1859. à Heft 15 Ngr.

Castelnau, Alb. La Renaissance en Italie. Zanzara. 2 Vol. 12. (287 und 235 S.) Bruxelles, $2^1/_3$ Thlr.

Claesen, C. Motifs de décoration extérieure et intérieure, appliqués aux édifices publics, comme aux habitations des particuliers; Sculpture, Marbrerie, Peinture, Menuiserie. Recueil publié avec le concours des principaux architectes et artistes ornemanistes du royaume. (In 20 Lfgn. a 6 Bl.) 1—4 Livr. Gr. 4. Brüssel, Schnée. à Lfg. 1 Thlr. 10 Ngr.

Ferrari, Marcello, Les Ornements de Raphaël. Peints à Rome dans la galerie des loges au Vatican. Repruduits sur place, au tiers de la grandeur naturelle. Dessinés sur pierre en chromo-lith. par A. Colette. (4 lith. Tafeln in Farbendr.) Gr. fol. Paris, Bohné. 15 Thlr.

Galerie, la, des portraits de Mlle. de Montpensier. Recueil des portraits et éloges en vers et en prose des seigneurs et dames les plus illustres de France, la plupart composés par eux mêmes, dediés à son Altesse Royale Mademoiselle. Nouvelle édition, avec des notes par Ed. de Barthélemy. 8. (XVI und 566 S.) Paris, 1860. $2^1/_2$ Thlr.

Guizot, Études sur les beaux-arts en général. Nouvelle édition. 18. (423 S.) Paris. $1^1/_6$. Thlr.

Verantwortlicher Redacteur: **Dr. Robert Naumann.**
Verleger: **Rudolph Weigel.** — Druck von **J. B. Hirschfeld** in Leipzig.

Intelligenz-Blatt

zum

Archiv für die zeichnenden Künste.

№ 1. VI. Jahrgang. **1860.**

☞ Sämmtliche in diesem Intelligenz-Blatte angezeigten Kunstblätter und Bücher sind durch jede Buch- und Kunsthandlung, in Leipzig durch **R. Weigel**, zu beziehen.

Neuigkeiten.

I. Einzelne Blätter, nach Malern und Zeichnern geordnet.

A. Kupferstiche.

Bendemann, E., pinx. Joh. Gust. Droysen. Portrait mit Facsimile, gest. von H. Bürckner. Fol. Leipzig, Veit & Co. 1 Thlr.

Delaunay, F. und **Gibert, E.** sc. Vue de la Colonne de l'Immaculée Conception. Fol. Paris, Schulgen. 1 Thlr. 15 Ngr.

Führich, J. del. Die Kirchenuhr, gest. von A. Petrak. Mit 1 Erklärungs-Textblatt. Fol. Regensburg, Manz. 3 Thlr. 16 Ngr.

Mandel, E. sc. Friedrich der Grosse. Kniestück. Kl. f. Berlin, Schröder. 1½ Thlr.

Meyerheim, E. pinx. Die Rast. (Pendant zu den Kätzchen.) In Mezzotinto gest. von H. Sagert. Fol. Berlin, Lüderitz. 3½ Thlr.

Mozet, J. pinx. Entsagung. (Prämie zu Payne's Universum.) Gest. v. A. Schultheiss. Fol. Leipzig, Payne. 3 Thlr.

Murillo pinx. Die Kreuzigung, gest. v. W. French. Fol. Ebend. 5 Thlr.

Orsel, V. pinx. Le Bien et le Mal, gest. v. V. Vibert. Imp. fol. Paris, Schulgen. 9 Thlr. 15 Ngr.

Overbeck, F. del. Christus, ein Kind segnend, gest. v. A. Petrak. Kl. fol. Regensburg, Manz. 15 Ngr.

Pilgram del. Carl Gruner's Portrait, gest. v. C. Deis. Fol. Tondruck. Stuttgart, Ebner. 1 Thlr.

Raphael pinx. La vierge aux anges, gest. v. L. Paradisi. Fol. Paris, Schulgen. 2 Thlr. 20 Ngr.

Reyher, R. del. u. sc. L. van Beethoven, Portrait. Kl. fol. Berlin, Schröder. 15 Ngr.

——— sc. Blücher, in ganzer Figur. Kl. fol. Ebendas. 22½ Ngr.

Schlick del. Schiller's Portrait, gest. v. L. Sichling. Kl. fol. Leipzig, O. Wigand. 15 Ngr.

Siegert, A. pinx. Der Feiertag, gest. v. N. Barthelmess. Hannöv. Kunstv.-Blatt für 1858/59. Fol. Hannover, Schrader. 3 Thlr.

Steinle, E. del. Maria im Rosengärtlein, gest. v. Fr. Keller. Fol. Regensburg, Manz. 2 Thlr. 20 Ngr.

Tyr, G. pinx. Ecce homo, gest. v. A. Lehmann. Fol. Paris, Schulgen. 1 Thlr. 10 Ngr.

B. Lithographien.

Bartsch, G. pinx. Der kleine Fruchthändler, lith. v. A. Jancke. Fol. Berlin, Lüderitz' Kunstverlag. 1½ Thlr.

Dell' Acqua, C. pinx. Misère et Compassion, Gegenstück zu Misère et arrogance. Chromolith. von Simonau u. Toovey. Fol. Brüssel, v. d. Kolk. 1 Thlr. 18 Ngr.

Des Coudres pinx. Die Anbetung der Hirten, Lith. v. Lemoine. Qu. fol. Carlsruhe, Velten. 2 Thlr. 15 Ngr.

Gauermann, F. pinx. Die Heerde am See, lith. v. E. Weixelgärtner. Qu. fol. Tondruck. Wien, Neumann. 2 Thlr. 20 Ngr.

——— pinx. An der Tränke, lith. v. E. Weixelgärtner. Qu. fol. Tondruck. Ebend. 2 Thlr. 20 Ngr.

——— pinx. Rast auf dem Heimwege, lith. v. E. Weixelgärtner. Fol. Tondruck. Ebend. 2 Thlr. 20 Ngr.

Grawert, E. pinx. Eine Hofjagd in Letzlingen, lith. v. C. Fischer. Qu. fol. Mit Uebersichtsblatt. Potsdam, Riegel'sche Br. 3 Thlr.

Hiddemann, F. pinx. Schulexamen, lith. v. A. Lüttmann. Qu. fol. Düsseldorf, Levy Elkan, Bäumer & Co. 2 Thlr. 15 Ngr.

Kaiser, E. pinx. u. lith. Prinz Alexander v. Hessen in der Schlacht bei Solferino. (Gegenstück zu Benedek.) Fol. Wien, Stammler & Karlstein. 2 Thlr. 20 Ngr.

Mengelberg, O. pinx. „Erst beten." Genrebild. Lith. v. R. Risse. Fol. Tondruck. Düsseldorf, Gestewitz. 1 Thlr. 15 Ngr.

Mozet, J. pinx. Sonntagslied. Nach Uhland's Gedicht. Lith. v. E. Emminger. Fol. Halbfarbendr. Stuttgart, Müller's Kunstverlag. 2 Thlr.

——— pinx. Die Kapelle. Nach Uhland's Gedicht. Lith. v. Emminger. Fol. Halbfarbendr. Ebend. 2 Thlr.

Murillo pinx. Madonna, aus der Leuchtenb. Gall. Lith. v. Th. Russer. Kl. fol. München, May & Widmayer. 10 Ngr.

Schrödter, Ad. pinx. u. lith. Der Winter. Qu. fol. Farbendruck. Düsseldorf. Levy Elkan, Bäumer & Co. 3 Thlr.

C. Holzschnitte.

Franke, J. del. 40 Confirmationsscheine mit biblischen Bildern, geschn. v. A. Gaber. 2. Aufl. 4. Halle, Petersen. 22 Ngr.

Hartmann, E. del. Schiller's Portrait. Holzschnitt. Fol. Tondruck. Leipzig, Exp. d. Illustr. Zeitung. 10 Ngr.

D. Photographien.

Gallerie in Dresden, die vorzüglichsten Gemälde der. — In photogr. Abbildungen, herausgeg. v. F. Hanfstängl. 1.—6. Heft à 6 Bl. Kl. fol. München, Hanfstängl. à 6 Thlr.

Osterwald, W. pinx. S. H. Papst Pius IX. mit seiner nächsten Umgebung. Photogr. nach Creifelds. Cöln, Heberle. Ausg. I. 3 Thlr., II. 2 Thlr., III. 1 Thlr.

II. Bildwerke und Bücher mit künstlerischer Ausstattung.

A. Maler- und Zeichnungswerke, illustrirte Bücher, Albums etc.

Album, malerisch-historisches, vom Königreich Böhmen. Gez. v. Herold, lith. v. A. Haun. 15. u. 16. Lief. 3 Bl. Mit Text. Qu. fol. Olmütz, Hölzel. 1½ Thlr.

——————— malerisch-historisches, von Mähren und Schlesien. Gem. v. F. Kaliwoda, lith. v. A. Haun. 14. Lief. 3 Bl. mit Text. Qu. fol. Olmütz, Hölzel. 1½ Thlr.

Art-Journal, the, for 1859. New-Series, Vol. V. Mit 36 Stahlst. u. Illustr. Gr. 4. Leipzig, Brockhaus. 12 Thlr. 20 Ngr.

——————— for 1860. January u. f. Monatl. 1 Thlr.

Belvedere, oder die Gallerien von Wien. 23.—26. Heft. à 3 Stahlst. 4. Leipzig, Payne. à 10 Ngr.

Bilder aus Westfalen, gez. v. W. Riefstahl, chromolith. v. W. Korn. Mit Titel von Prof. C. Scheuren und Text von L. Schücking. 2. Lief. 3 Bl. Gr. fol. Elberfeld, Friederichs. 3 Thlr.

Dürer-Album. Eine Sammlung der schönsten Dürer'schen Holzschnitte. Auf's Neue in Holz geschn. unter Mitwirkung von W. v. Kaulbach und A. Kreling. 11. Lief. Fol. Nürnberg, Zeiser. 1 Thlr. 6 Ngr.

Ehrenhalle, deutsche, die grossen Männer des deutschen Volkes in ihren Denkmalen. 8.—10. Lief. (mit 4 Stahlst.) Gr. 8. Darmstadt, Köhler. 10 Ngr. Prachtausg. in 4. 20 Ngr.

Flaxman's, J. Umrisse zu Homer's Ilias und Odyssee. Gest. v. E. Riepenhausen. 62 Kpfrt. in Fol. mit Text. 1. Lief. à 12 Bl. Kl. qu. fol. Berlin, Enslin. 20 Ngr.

Frommel, C. Landschaftliches Zeichenwerk in Studien nach der Natur aus Baden. 1.—8. Heft. 48 Bl. zum Theil in Farbendr. Kl. qu. f. Heidelberg, Meder. 5 Thlr 10 Ngr.

Album vom Bodensee, gez. u. lith. v. J. Greth. 30 Bl. Kl. qu. f. München, Zeller. 6 Thlr. 27 Ngr.

Kunstschätze, die, Wiens, in Stahlstich nebst erläut. Text von A. R. v. Perger. 3. Ausg. 1. u. 2. Heft. Gr. 4. Triest, Direction des österr. Lloyd. à 10 Ngr.

Lindemann-Frommel. Skizzen und Bilder von Potsdam und der Umgegend. 4. Heft. 4 Bl. Orig.-Lith. Fol. Farbendr. Berlin, Sachse & Co. 4 Thlr.

Männer der Reformation, die. Portraits nach H. Holbein u. A., in Stahl gest. v. C. Barth. Biogr. v. L. Bechstein u. A. Mit Autographen. 12 Lieff. compl. Gr. 4. Hildburghausen, Bibl. Institut. à 25 Ngr.

Monathefte, Düsseldorfer, illustrirt von Düsseldorfer Künstlern. Neue Folge. I. Jahrg. 1. Heft. Mit 2 Orig.-Lith. u. eingedr. Illustr. 4. Düsseldorf, Levy Elkan, Bäumer & Co. pr. Quartal 1½ Thlr.

Rhein, der. Kunstdenkmale u. Landschaft. Malerische Ansichten, nach d. Natur gez. u. in Farben lith. Mit Text v. L. Schücking. 5.—16. Lief. Fol. Brüssel, Muquardt. à 1 Thlr.

Schnorr v. Carolsfeld. Die Bibel in Bildern. 27. u. 28. Lief. Gr. 4. Leipzig, Wigand. à 10 Ngr.

Schrödter, Alwine. Kinder-Gebete, alphabetisch geordnet u. illustr. 27 Bl. Farbendr. 4. Frankfurt a./M., Dondorf. 1 Thlr. 10 Ngr.

Strassgschwandtner, A. Reit-Unfälle und Pferdelaunen. 12 Bl. Orig.-Lith. mit Titel. Qu. fol. Colorirt. Wien, Stammler & Karlstein. 8 Thlr.

Suisse, la. Souvenir d'un paysagiste. 3. Livr. Mit 3 Stahlst. gez. v. J. Ulrich, gest. v. Huber u. Text mit Illustr. Fol. Zürich, Füssli & Co. 1 Thlr. 22½ Ngr.

B. Architectur, Sculptur, Plastik, Costüme, Ornamentik, Archäologie, Numismatik etc.

Adler, F. Mittelalterl. Backsteinbauwerke d. preussischen Staates. 2. Heft. Gr. fol. Berlin, Ernst & Korn. 2 Thlr. 5 Ngr.

Album, Münchner architektonisches. — Herausgeg. von v. Voit u. A., redig. v. L. Degen. 6. u. 7. Heft à 6 Lith., zum Theil in Ton- u. Farbendr. Fol. München, Ravizza. à 1 Thlr.

Alterthümer und Denkwürdigkeiten Böhmens. Mit Zeichn. v. J. Hellich u. W. Kandler. Text v. F. B. Mikowec. 8.—11. Lief. Prag, Kober & Markgraf. à 12 Ngr.

Armee, die k. k. österreichische, von 1500—1859. 20 Bl. à 15 color. Darstellungen. Blatt 2—9. (Gegenwart.) Fol. Wien, Paterno. à Bl. 1 Thlr. 10 Ngr. Prachtausg à Bl. 2 Thlr. 20 Ngr.

Baudenkmäler, die mittelalterlichen, Niedersachsens. Herausgeg. v. dem Architekten- u. Ingenieur-Verein f. das Königr. Hannover. 5. Heft. Fol. Hannover, Rümpler. 1⅓ Thlr.

Bauzeitung, allgemeine. Mit Abbildungen. Red. u. herausgeg. v. C. F. L. Förster. 25. Jahrg. 1860. 1. Heft. Gr. 4. Mit Atlas in Fol. Wien, Förster. compl. 11 Thlr.

Becker, C. und J. H. v. Hefner-Alteneck. Kunstwerke u. Geräthschaften des Mittelalters u. der Renaissance. 32. u. 33. Heft. Fol. Frankfurt a./M., Keller. à 2⅔ Thlr.

Berndt, F. Systematische Ornamentenschule. Meistens nach Motiven deutscher Gewächse. 4 Hefte. Fol. Leipzig, Schrag. à 18 Ngr.

Berty, A. La renaissance monumentale en France. 1—4. Livr. à 2 Stahlst. u. Text. Gr. 4. Leipzig, T. O. Weigel. à 14 Ngr.

Camesina, A. Die Darstellungen auf der Bronzethüre des Haupteingangs von S. Marco in Venedig. Gr. 4. Wien, Braumüller. 1⅔ Thlr.

Costume, le, ancien et moderne etc. de tous les peuples du monde depuis le moyen-âge jusqu' à nos jours. 1.—8. Lief. à 2 color. Holzschn. u. Text. Lex.-8. Brüssel, Flatan. à 2½ Ngr.

Dietterlin, des Malers W., Buch der Architektur über die Regeln, Verhältnisse und Anwendung der 5 Säulenordnungen etc. Lith. v. C. Claesen. 1.—8. Lief. 30 Tafeln n. Text. Fol. Brüssel, Schnée. à 1 Thlr.

Eye, A. v. u. J. Falke. Kunst und Leben der Vorzeit, von Beginn des Mittelalters bis z. Anfang des 19. Jahrh. 2. Ausg. 1. Bd. 3. Heft. Gr. 4. Nürnberg, Bauer & Raspe. 1 Thlr.

Förster, E. Denkmale deutscher Baukunst, Bildnerei und Malerei. 132.—139. Lief. Imp. 4. Leipzig, T. O. Weigel. à ⅔ Thlr. Prachtausg. à 1 Thlr.

————— Denkmale deutscher Baukunst. 42.—50. Lief. Imp. 4. Ebend. à ⅔ Thlr.

————— Denkmale deutscher Bildnerei und Malerei. 42.—50. Lief. Imp. 4. Ebend. à ⅔ Thlr.

Gailhabaud, J. Die Baukunst des 5. bis 16. Jahrhunderts und die davon abhängigen Künste. 51.—61. Lief. Gr. 4. Ebend. à 16 Ngr.

Heider, G. Liturgische Gewänder aus dem Stifte St. Blasien im Schwarzwald, dermalen aufbewahrt im Stift St. Paul in Kärnthen. Gr. 4. Wien, Braumüller. 2 Thlr.

Hochstetter, F. Schweizerische Architektur in perspectivischen Ansichten, Grundrissen etc. I. Abth.: Holzbauten des Berner Oberlandes. Aufg. v. C. Weinbrenner u. J. Durm. 6. Heft. 6 Lith. Fol. Carlsruhe, Veith. 1 Thlr. 15 Ngr.

Jahrbuch d. k. k. Centralcommission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale. 4. Bd. Red. v. G. Heider. Gr. 4. Wien, Braumüller. 5 Thlr. 18 Ngr.

Kirchenschmuck. Ein Archiv f. kirchl. Kunstschöpfungen u. christl. Alterthumskunde. Red. v. Laib u. Schwarz. 4. Jahrg. 1860. 1 Heft. Hoch 4. Stuttgart, Verlag der Frauen-Zeitung. pr. Halbj. 2 Thlr.

Kriegswesen, das, des heil. röm. Reiches deutscher Nation unter Maximilian I. u. Carl V. Text v. Qu. Leitner, Zeichn. v. A. Renmann. 7 Bl. Qu. fol. Leipzig, Sehrag. 10 Thlr. 20 Ngr.

Lempertz, H. Bilderhefte zur Geschichte des Bücherhandels und der mit demselben verwandten Künste und Gewerbe. Jahrg. 1860. Fol. Cöln, Heberle. 1 Thlr. 18 Ngr.

Mithoff, H. W. H. Archiv für Niedersachsens Kunstgeschichte. 3. Abth. 4. Lief. Gr. fol. Hannover, Helwing. 2 Thlr.

Reissenberger, L. Die bischöfl. Klosterkirche bei Kurtea d'Argyisch in der Wallachei. Gr. 4. Wien, Braumüller. 1 Thlr. 14 Ngr.

Rösing, W. Zwölf Entwürfe zu einem Kirchthurm. 6 Lith. n. Titel in Farbendruck. Fol. Hannover, Rümpler. 1⅓ Thlr.

Rouger, Eug. L'art architectural en France depuis François I. jusqu' à Louis XIV. 1.—18. Livr. 36 Stahlst. Brüssel, Schnée. à 16 Ngr.

Statz, V., u. **G. Ungewitter.** Gothisches Musterbuch. 14. Lief. Fol. Leipzig, T. O. Weigel. 2 Thlr.

Thierry, C. Classische Ornamente als Vorlagen zum Unterricht. 1. Heft. 12 Lith. Fol. Carlsruhe, Veith. 1 Thlr. 10 Ngr.

Weerth, Ernst aus'm. — Kunstdenkmäler des christl. Mittelalters in den Rheinlanden. 1. Abth. 2. Bd. Mit 20 zum Theil chromolith. Tafeln u. Text. 4. u. Fol. Leipzig, T. O. Weigel. 18 Thlr.

Weiss, H. Der romanische Speisekelch des Stiftes Wilten in Tyrol nebst einer Uebersicht der Entwickelung des Kelches im Mittelalter. Qu. 4. Wien, Braumüller. 1⅓ Thlr.

Weisser, L. Bilder-Atlas zum Studium der Weltgeschichte in 100 gr. Tafeln nach berühmten Kunstwerken. Mit Text von Dr. H. Merz. 19. Lief. Fol. Stuttgart, Nitzschke. 21 Ngr.

Weyde, J. und **Haun, A.** Die römischen Baudenkmale zu Pola in Istrien. Orig.-Lith. 6 Bl. Fol. Berlin, Riegel. 5 Thlr. 10 Ngr.

Wind, L. Münchner Muster-Sammlung für Künstler, Gewerbtreibende und Laien. 1. Heft. 4. München, Braun & Schneider. ½ Thlr.

III. Kunst-Litteratur.

Bilder, redende. Ein Traum (von Ph. Veit). 4. Leipzig, Veit. 1⅓ Thlr.

Dietrich, F. Anweisung zur Oelmalerei, zur Fresko- u. Miniaturmalerei. 5. Aufl. Gr. 16. Quedlinburg, Ernst. ½ Thlr.

Dioskuren, die. Deutsche Kunst-Zeitung. Hauptorgan der deutschen Kunstvereine. Herausgeg. v. M. Schasler. 5. Jahrg. 1860. Berlin, Nicolai'sche Verl.-Buchhdlg. pr. Halbj. 2⅔ Thlr.

Drugulin, W. Allgemeiner Portrait-Catalog. 12. Lief. Gr. 8. Leipzig, Kunst-Comptoir. ⅙ Thlr.

Engelmann, M. Nachträge u. Berichtigungen zu Daniel Chodowiecki's sämmtlichen Kupferstichen Gr. 8. Leipzig, Engelmann. 6 Ngr.

Friederichs, H. Die philostratischen Bilder. Ein Beitrag zur Charakteristik d. alten Kunst. Gr. 8. Erlangen, Deichert. 1 Thlr. 6 Ngr.

Gemälde-Gallerie, die k., im neuen Museum zu Dresden. Beschreib. u. Erläuterung (v. Dr. E. Schäfer). 1. u. 2. Bd. Gr. 8. Dresden, H. Klemm. 3 Thlr.

Gentele, J. G. Lehrbuch der Farbenfabrikation. Anweisung zur Darstellung, Untersuchung und Verwendung aller im Handel vorkommenden Malerfarben. Gr. 8. Braunschweig, Vieweg & S. 1 Thlr. 15 Ngr.

Geschichte, kurze, des Salzburger Domes v. G. A. K. 16. Salzburg, Glonner. 4 Ngr.

Kreuser, J. Der christl. Kirchenbau, seine Geschichte, Symbolik, Bildnerei nebst Anleitung für Neubauten. 1. Bd. 2. Aufl. Gr. 8. Regensburg, Pustet. 2 Thlr.

Kunstblatt, christliches, für Kirche, Schule u. Haus. Herausgeg. v. C. Grüneisen, C. Schnaase und J. Schnorr v. Carolsfeld. Jahrg. 1860. Stuttgart, Ebner & Seubert. p. c. 1 Thlr.

Lübke, W. Grundriss der Kunstgeschichte. Mit Illustr. 8. Stuttgart, Ebner & Seubert. 28 Ngr.

Michaelis, A. Das corsinische Silbergefäss. 4. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 12 Ngr.

Müller, F. Die Künstler aller Zeiten und Völker, fortgesetzt von Klunzinger. 21—22. Lief. Gr. 8. Stuttgart, Ebner & Seubert. à 12 Ngr.

Nagler, H. Die Monogrammisten und diejenigen bekannten und unbekannten Künstler aller Schulen, welche sich zur Bezeichnung ihrer Werke eines figürlichen Zeichens bedient haben. 2. Bd. 5. u. 6. Heft. Gr. 8. München, Franz. 1⅓ Thlr.

Organ für christl. Kunst. Herausgeg. u. red. v. F. Baudri. 10. Jahrg. 1860. Gr. 4. Cöln, Du Mont Schauberg. Halbjährl. 1½ Thlr.

Unger, F. W. Uebersicht der Bildhauer- und Maler-Schulen seit Constantin d. Grossen Gr. 8. Göttingen, Dietrich. ⅓ Thlr.

Verzeichniss neuer Kunstsachen, als Kupfer- und Stahlstiche, Lithographien, Photographien etc., welche im Jahre 1859 erschienen sind, mit Angabe der Preise und Verleger. 2. Jahrg. 2. Hälfte. Gr. 8. Leipzig. R. Weigel. 13½ Ngr.

Volkmann, R. Die Höhe der antiken Aesthetik oder Plotin's Abhandlung vom Schönen. Gr. 8. Stettin, Müller. 6 Ngr.

Wächter, O. Das Recht des Künstlers gegen Nachbildung und Nachdruck seiner Werke. Gr. 8. Stuttgart, Cotta. 6 Ngr.

Verantwortlicher Redacteur: **Dr. Robert Naumann.**
Verleger: **Rudolph Weigel.** — Druck von **J. B. Hirschfeld** in Leipzig.

Intelligenz-Blatt

zum

Archiv für die zeichnenden Künste.

№ 2. VI. Jahrgang. 1860.

☞ Sämmtliche in diesem Intelligenz-Blatte angezeigten Kunstblätter und Bücher sind durch jede Buch- und Kunsthandlung, in Leipzig durch **R. Weigel**, zu beziehen.

Neuigkeiten.

I. Einzelne Blätter, nach Malern und Zeichnern geordnet.

A. Kupferstiche.

Agnus pinx. Die Fürbitte. In Mezzotinto gest. v. M. Schwindt. Fol. Berlin, Gebr. Rocca. 3 Thlr.

Führich, J. del. Tobias, gest. v. A. Petrak. Gr. 4. Regensburg, Manz. 15 Ngr.

Meyer, H. pinx. Goethe. Kniestück. (Nach einem Aquarellgem. 1795.) Gest. H. Walde. Fol. Leipzig, R. Weigel. 1½ Thlr. Vor der Schrift 3 Thlr.

Plockhorst, B. pinx. Maria und Johannes, gest. v. A. Begas. Fol. Berlin, Lüderitz. 4 Thlr.

Pordenone, L. Die Sünderin vor Christus, gest. v. E. Eichens. Qu. fol. Berlin, Lüderitz. Mit d. Schr. 6 Thlr. Vor d. Schr. 12 Thlr.

Ramberg, A. v. pinx. Der Spaziergang, gest. v. C. Geyer. Münchener Kunst-V.-Bl. 1859. Qu. fol. Leipzig, R. Weigel. 3½ Thlr.

Salentin, H. Der blinde Knabe, gest. v. A. Barthelmess. Fol. Berlin, Lüderitz. 3 Thlr.

Schrader, J. pinx. Madonna mit dem Kinde. In Mezzot. gest. v. H. Eichens. Fol. Berlin, Sachse & Co. 4 Thlr.

——— pinx. Jephta's Tochter, gest. v. R. Trossin, Königsberger K.-V.-Bl. für 1858. Qu. Fol. Leipzig, R. Weigel. 6 Thlr.

Schwerdgeburth, C. A. del. et sc. Carl August bei Goethe. Kl. fol. Weimar, Hoffmann. Weiss 1 Thlr. Chines. P. 1½ Thlr.

Siegert, A. pinx. Der Feiertag, gest. v. A. Barthelmess. Fol. Berlin, Lüderitz. 3 Thlr.

Wilkie, D. pinx. Die Testamentseröffnung. Galvanogr. v. L. Schöninger Leipziger K.-V.-Bl. 1858. Qu. imp. fol. Leipzig, R. Weigel. 3 Thlr.

B. Lithographien.

Bunzen, J. Innere Ansicht der alten Hamburger Börse, erb. i. J. 1557. Gez. v. Gebr. Ehlers, lith. v. Seitz's art. Anst. Qu. fol. Altona, Mentzel. 4 Thlr.

Camphausen, W. pinx. Friedrich II. und das Dragonerregiment Ansbach Bayreuth nach der Schlacht bei Hohenfriedberg. 4. Jun. 1745., lith. v. Chevalier. Qu. roy. fol. Berlin, Sachse & Co. Tondruck. 5 Thlr.

Dürer, A. Christus am Kreuz. „Es ist vollbracht." Farbendr. v. L. Müller. 3. Aufl. Fol. Olmütz, Hölzel. 1 Thlr.

Gauermann, F. pinx. 5 Bl. Brunnen in Zell am See; Thor zu Meran; Pferdeschwemme; Schiffszug; der schützende Baum, lith. v. E. Weixelgärtner. Kl. Ausg. Kl. qu. fol. Wien, Neumann. à 1 Thlr.

——— pinx. Heimkehr von der Alpe, lith. v. E. Weixelgärtner. Qu. imp. fol. Tondruck. Wien, Paterno. 3 Thlr. 10 Ngr.

——— Ein Viehmarkt, lith. v. J. Novopaeky. Qu. imp. fol. Ebend. 3 Thlr. 10 Ngr.

Hausch, A. Abend am Chiemsee. Farbendr. v. C. Horegschj. Qu. fol. Olmütz, Hölzel. 5 Thlr. 20 Ngr.

Hiddemann, pinx. Der Abendspaziergang, lith. v. F. Jentzen. Fol. Berlin, Lüderitz. 2½ Thlr.

Holzamer, C. del. u. lith. Alexander von Humboldt, lebensgr. Brustbild mit Facsimile. Fol. Leipzig, R. Weigel. 1 Thlr. 4 Ngr.

Landseer, E. pinx. Der Ruheplatz. (Hirsch und anderes Wild auf einer Felsspitze.) Lith. v. E. Weixelgärtner. Imp. fol. Wien, Neumann. Tondr. 2 Thlr. Col. 4 Thlr.

Röting, J. pinx. E. M. Arndt, Kniestück mit Facsimile, lith. v. C. Wildt. Fol. Düsseldorf, Buddeus. 2 Thlr.

Schams, E. pinx. u. lith. Schiller und Herzog Carl v. Würtemberg. Qu. fol Wien, Neumann. Tondr. 2 Thlr.

Wisniwsky und **Burger** del. u. lith. Der Preussen Wehr von Fels zu Meer. (Die preuss. Prinzen und Generäle zu Pferd.) Qu. fol. Tondruck. Berlin, Hollstein. 1 Thlr. 15 Ngr.

C. Holzschnitte.

Rietschel, E. inv. Das Luther-Denkmal in Worms, gez. v. J. Hübner, in Holz geschn. v. H. Bürckner. qu. fol. Leipzig, Brockhaus. 15 Ngr.

D. Photographien.

Gaul, F. del. „Plaudite amici!" Karrikatur der Schauspieler Wiens in Costüm (38 Fig.) photogr. v. A. Groll. Qu. fol. Wien, Stammler & Karlstein. 2 Thlr.

——— Die Hofburgschauspieler. Karrikatur v. 22 Fig. Phot. v. Demselben. 1860. Qu. fol. 2 Thlr.

Murillo pinx. The immaculate conception, photogr. v. Caldesi, Blanford u. Co. Fol. London, Williams & Norgate, 4 Thlr. 5 Ngr.

II. Bildwerke und Bücher mit künstlerischer Ausstattung.

A. Maler- und Zeichnungswerke, illustrirte Bücher, Albums etc.

Beck, A. Schweizer Militair-Album. 12 Tfln. Farbendruck. 4. Düsseldorf, Lith. K.-Anstalt (Gumbrecht). 1 Thlr. 10 Ngr.

Bendemann, E., Die Gesetzgeber und Könige im k. Thronsaal zu Dresden, gest. v. E. Goldfriedrich. (cplt.) 16 Bl. Fol. Dresden, Kuntze. 6 Thlr.

Deutsche Geschichte, die, in Bildern, nach Orig.-Zeichnungen deutscher Künstler. Mit Text v. Dr. F. Bülau, fortges. v. Dr. H. B. C. Brandes. II. Bd. 13. u. 14. Lief. (9 Holzschn.) qu. 4. Dresden, Meinhold & Söhne. Sep.-Conto. à Lief. 7½ Ngr.

Engelhard, W. Die nordische Heldensage, Leben, Kampf und Untergang des Asengeschlechts u. Einheriar aus der Edda. 9 Bl. Umrisse in Kpfst. m. Text. (Rom 1859). Schm. qu. fol. Hannover, Schrader. 6 Thlr.

Flaxman's, J. Umrisse zu Homer's Ilias und Odyssee. Neue Ausg. 3—6. Lief. Qu. fol. Berlin, T. C. F. Enslin. à ⅔ Thlr.

Fourmois, Lauters und **Stroobant.** Der Rhein. Kunstdenkmale und Landschaft. Malerische Ansichten nach der Natur gezeichnet und in Farben lith. m. Text v. L. Schücking. 5.—16. Lfg. à 2 Bl. Kl. fol. Brüssel, Muquardt. à 1 Thlr.

Genrebilder Düsseldorfer Künstler nach E. Bosch, C. E. Böttcher, W. Camhausen, H. Salentin, C. Schlesinger, A. Siegert, A. Tidemand, B. Vautier (aus den Düsseldorfer Monatsheften.) Kl. Fol. Düsseldorf, L. Elkan, Bäumer & Co. à 10 Ngr.

Güll, Fr. Kinderheimath in Liedern. 2. Gabe. M. Bildern nach H. Bürckner. (Holzschn.) 8. Stuttgart, S. G. Linsching. 24 Ngr.

Handzeichnungen berühmter Meister aus der Weigel'schen Kunstsammlung in treuen Nachbildungen, gest. v. J. C. Loedel. 11. Hft. (T. 31. J. Gossaert de Mahuse nach D. Stuerbout, Begräbniss St. Huberts in Löwen; 32. P. P. Rubens nach M. A. Buonarroti, Schöpfung Adams; 33. D. Teniers d. j., 3 Figurenstudien.) Tondr. Fol. Leipzig, R. Weigel. 4 Thlr.

Hanfstängl, F. Die vorzüglichsten Gemälde der k. Gallerie in Dresden, in photogr. Abbildungen nach den Originalen hrsg. 7. u. 8. Hft. Kl. fol. München, Hanfstängl. à Hft. v. 6 Bl. 6 Thlr. Einzelne Bl. 1⅔—2½ Thlr.

Klimsch, F. C. Gedenkbuch zu Schillers 100jähriger Geburtsfeier in Frankfurt a./M. M. 16 Tfln. Lith. den Festzug darstellend. Nebst Ansichten etc. Kl. fol. Frankfurt a. M., Keller. Tondr. 2 Thlr. Color. 5 Thlr. 25 Ngr.

Kugler, F. und **A. Menzel,** Geschichte Friedrichs d. Grossen. Neue Auflage. M. Holzschn. 1. Lfg. Lex. 8. Leipzig, Mendelssohn. ⅓ Thlr.

Leonhardi, C. Idyllen. 6 landschaftl. Compositionen mit der Feder gezeichnet. Lith. Qu. fol. Düsseldorf, Lith. Kunst-Anst. (Gumprecht.) 1½ Thlr.

Overbeck, Fr. Das Leben U. H. Jesu Christi nach Originalzeichnungen. 1. Serie. 20 Bl. Farbendr. m. Text. 16. Düsseldorf, Schulgen. 15 Ngr.

Reise J. KKA. Majestäten Franz Joseph und Elisabeth durch Kärnthen, im Sept. 1856. (34 Lith. meist Farbend.) Fol. Wien, Gerolds Sohn V.-B. 10 Thlr.

Riefstahl, W. Bilder aus Westfalen. In Farbendruck v. W. Korn. Text von L. Schücking. 3. Lief. Fol. Elberfeld, Friederichs. 3 Thlr.

Rohlfs, A. und **W. Riefstahl.** Jagdalbum. 12 Bl. in Farbendr. nach Aquarellen, lith. v. G. Reubke. 2. Aufl. Kl. qu. fol. Berlin, Schotte & Co. 6 Thlr.

Rubens, P. P. L'oeuvre de, gravé au burin par les anciens maître flamands et reprodnit par la photographie; publ. par Ch. Muquardt. 2. Volume. 13.—16. Livr. (7 Bl. nach Stichen v. A. Witdouc, C. Galle, S. s. Bolswert, L. Vorsterman u. A.) m. Text. Fol. Brüssel, Muquardt. 5 Thlr. 10 Ngr.

Sancta Elisabeth. Die heilige Elisabeth, Landgräfin v. Thüringen. Elisabeths Leben v. L. Storch. Wartburgsbilder v. M. v. Schwind. M. Holzschn. Lex. 8. Leipzig, G. Wigand. 1/2 Thlr.

Schillers Gedichte. Jubiläums Ausgabe. Illustrirt mit Photographien u. Holzschnitten v. A. v. Ramberg, J. Piloty u. A. 1. Lief. Roy. 8. Stuttgart, Cotta. 1 Thlr. 24 Ngr. (compl. in 16 Lief.)

Schiller-Gallerie. Charaktere aus Schillers Werken. Gez. v. F. Pecht u. A. v. Ramberg. Neue Ausg. 5. u. 6. Lief. 4. Leipzig, Brockhaus. à 1 1/2 Thlr.

Schnorr v. Carolsfeld, J. Die Bibel in Bildern. 27. u. 28. Lfrg. (à 8 Holzschnitte.) Fol. Leipzig, G. Wigand. à 1/2 Thlr.

Stifts-Album. Handzeichnungen im Besitz d. Fr. Sophie Schlosser zu Stift Neuburg b. Heidelberg. Nach den Orig. photogr. v. J. Keller in Zürich. 1. Heft: Heil. Familie v. F. Overbeck; D. apokal. Reiter v. E. Steinle; Scene a. d. Nibelungen v. F. Fellner; Paulus i. Ephesus v. P. Cornelius; Violinspieler v. E Steinle; Macbeth v. J. Koch. 2. Hft.: Grablegung v. F. Overbeck; Geburt Christi v. J. Schraudolph; das jüngste Gericht und Weinhüter v. E. Steinle; St. Franziscus v. Assissi v. J. Führich; Aus Dante's Hölle v. J. Koch. Heidelberg, Meder. à Hft. 7 Thlr.

Wocel, J. E. Die Wandgemälde der St. Georgs Legende in der Burg zu Neuhaus. M. 4 Tfln. Farbendr. Gr. 4. Wien, Gerolds S. V. B. 1 Thlr. 10 Ngr.

B. Architectur, Sculptur, Plastik, Costüme, Ornamentik, Archäologie, Numismatik etc.

Becker, A. Ornamente zur Zimmerdecoration für Baugewerke. 3. u. 4. Heft à 6 Lith. 4. Tondruck. Leipzig, Hübner. à Hft. 1 Thlr.

Bock, F. Das heilige Köln. Beschreib. d. mittelalterl. Kunstschätze u. Goldschmiedek. u. Paramentik etc. 3. Lief. Hoch 4. Leipzig, T. O. Weigel. 3 Thlr.

Berndt, F. Farbenharmonie-Lehre zur praktischen Anwendung etc. Nach Motiven der Natur und Selbststudium. M. 2 color. Lithogr. Gr. 4. Leipzig, Schrags Verl. 1 Thlr. 6 Ngr.

——— Systematischer Zeichnungs-Unterricht (basirt auf 30jähr. Erfahrung.) Theoretisch u. praktisch erläutert etc. Mit 4 Lith. (werden fortgesetzt.) Gr 4. Ebend. 18 Ngr.

Deutsche Landschaftsschule, die grosse. Originalstudien v. J. Lange, C. F. Lessing, Ch. Morgenstern, J. W. Schirmer, C. Schweig u. C. Seeger. In Photogr. hrsg. v. G. Markwart. 1. Lief. (1 Bl.) Kl. qu. fol. Darmstadt, Köhler jun. 25 Ngr.

Dietterlin, Wendels, Buch der Architektur. Nach d. Ausg. v. 1598. Lith. v. C. Claesen. 9. Lief. (5 Thln.) Kl. fol. Brüssel, Schnée. 1 Thlr.

Dürer-Album. Sammlung der schönsten Dürer'schen Holzschnitte, unter Mitwirkung von W. v. Kaulbach und A. Kreling neu in Holz geschn. im Atelier v. Döring. 12. Lief. (3 Bl.) Fol. Nürnberg, Zeiser. Tonpapier 1 Thlr. 6 Ngr. Chines. P. 2 Thlr. 10 Ngr.

Eye, A. v. u. **J. Falke**. Kunst und Leben der Vorzeit, von Beginn des Mittelalters bis z. Anfang des 19. Jahrh. in Skizzen n. Orig.-Denkmälern. M. Lith. 2. Ausg. 4.—5. Heft. 4. Nürnberg, Bauer & Raspe. 1 Thlr.

Förster, E. Denkmale deutscher Baukunst, Bildnerei und Malerei. 140.—143. Lief. Imp. 4. Leipzig, T. O. Weigel. à $^2/_3$ Thlr. Prachtausg. à 1 Thlr.

Gailhabaud, J. Die Baukunst des 5. bis 16. Jahrhunderts und die davon abhängigen Künste. 62.—66. Lief. Imp 4. Ebend. baar à 16 Ngr.

Gramm, J. C. Sammlung von Entwürfen zu Land- u. Gartenhäusern in Holz, Architekturen m. Façaden etc. In Farbendruck. 2. Aufl. 1. Hft. Gr. fol. Uttweil, Uhler. $2^2/_3$ Thlr.

Gravina, D. B. Il duomo di Monreale, illustrato e riportato etc. Fasc. 1. M. 1 Lith. n. 1 Farbendr. Gr. fol. Neapel, Detken. 6 Thlr.

Hitzig, F. Wohngebäude der Victoria Strasse in Berlin. M. Lith. Gr. Fol. Berlin, Ernst & Korn. Cart. $8^2/_3$ Thlr.

Kahle, F. Architektonische u. plastische Verzierungen, Ornamente, Kirchengeräthe etc. nach Zeichnungen v. Stüler, Persius, Hesse etc. 7—10. Hft. Fol. Berlin, Allg. D. Verlags-Anst. à $^2/_3$ Thlr.

Langhans, C. F. Das Victoriatheater. Mit 4 Kpf. Fol. Berlin, Ernst & Korn. 2 Thlr. 20 Ngr.

Leybold, L. Entwürfe zu Land- u. Gartenhäusern etc. mit vorzügl. Rücksicht auf ornament. Holzarb. für Bauhandw. u. techn. Schulen. 1. Heft. Uttweil, Uhler. 2 Thlr. 24 Ngr.

Menzel, C. A. Die Kunstwerke des Alterthums bis auf die Gegenwart. M. Stahlst. 3. Ausg. 21—28. Lief. Gr. 4. Triest, Lloyd. à 8 Ngr.

Mikowec, J. B. Alterthümer und Denkwürdigkeiten Böhmens. M. Zeichn. v. J. Hellich u. M. Kandler. 1. Bd. 12. Lief. u. 2. Bd. 1. Lief. Gr. qu. 4. Prag, Kober & Markgraf. à 12 Ngr.

Müller, Joh. Gg. Aus dem künstlerischen Nachlass von, in Wien. M. 43 Tfln. in Ton- u. Farbendruck, Zeichnungsfacsimiles. Hrsg. v. J. M. Ziegler. Fol. Winterthur, Wurste & Co. 6 Thlr.

Pfnor, B. Châteaux de la renaissance. Monographie du palais de Fontainebleau. 1 Livr. Gr. Fol. Leipzig, A. Dürr. $1^1/_3$ Thlr.

Recueil de monumens funéraires, dalles sépulcrales et pierres votives les plus remarquables de la Belgique. Texte par J. Helbig. 1. Liv. (6 Lith. u. Text.) Gr. 4. Leipzig, Brockhaus Sort. 1 Thlr. 2 Ngr.

Rouge, Er. L'art architectural en France depuis François 1. jusqu'a Louis XIV. 19. u. 20. Liv. (4 Lith.) Gr. 4. Brüssel, Schnée. à 16 Ngr.

Runge, G. Das neue Opernhaus in Philadelphia. Mit Holzschn. u. 8 Kpfrn. Berlin, Ernst & Korn. 2 Thlr.

Sancet, L. Stalles du choeur de la cathédrale d'Auch. Texte et dessins. 1. Livr. Fol. Leipzig, A. Dürr. 1¼ Thlr.

Scholl, J. B. Neue Architektur aus den Grundelementen der Mathematik constructiv in monumentalen Darstellungen entwickelt. 2. Aufl. 12 Lith. in Doppeltondr. Fol. Mainz, Kunze. 5 Thlr.

Skizzen-Buch, architektonisches. Mit Details. Lith. u. Farbendr. 45. Hft. Fol. Berlin, Ernst & Korn. 1 Thlr.

Stein, G. Die Schlosskirche zu Wittenberg. Uebersicht ihrer Geschichte bis auf d. Gegenwart. Gr. 8. M. 7 Kpft. Wittenberg, Zimmermann. 16 Ngr.

Stillfried, R. v. Alterthümer u. Kunstdenkmale des erl. Hauses Hohenzollern. 2. Bd. 1. Hft. m. Lith. Gr. Fol. Berlin, Ernst & Korn. 9⅓ Thlr.

Stoevesandt, G. Album geschnitzter Meubeln u. a. ornament. Gegenstände etc. 1. u. 2. Heft. (à 4 Lith.) Kl. fol. Carlsruhe, Veith. à 25 Ngr.

Thierry, C. Classische Ornamente als Vorlagen zum Unterricht. 2. Heft. (12 Lith.) Fol. Ebend. 1 Thlr. 10 Ngr.

Ungewitter, G. Lehrbuch d. gothischen Constructor. 2. Lief. Lex.-8. Mit Atlas in Fol. Leipzig, T. O. Weigel. 3 Thlr.

Varin, A. u. E. L'architecture pittoresque en Suisse ou choix de constructions rustiques prises dans toutes les parties de la Suisse. 1. Livr. Fol. Leipzig, A. Dürr. 1⅓ Thlr.

Wind, L. Münchner Mustersammlung für Künstler, Gewerbtreibende und Laien. 1. u. 2. Hft. (8 Tfln. Holzschn.) 4. München, Braun & Schneider. 10 Ngr.

III. Kunst-Litteratur.

Grimm, H. Leben Michel Angelo's. 1. Theil. Hannover, Rümpler. 2 Thlr. 20 Ngr.

Lasaulx, E. v. Philosophie d. schönen Künste. München, Liter.-artist. Anstalt. 8. 1. Thlr. 12 Ngr.

Leben Wilh. Achtermann's. gr. 8. Münster, Aschendorff. ⅙ Thlr.

Lübke, W. Grundriss der Kunstgeschichte. 2. Lief. gr. 8. Stuttgart, Ebner & Seubert. 28 Ngr.

Klopfleisch, J. Drei Denkmäler mittelalterl. Malerei aus den obersächsischen Landen. Mit 11 Lith. und 66 Holzschn. 8. Jena, Deistung. 1½ Thlr.

Meyer, H. Ueber Lehranstalten zu Gunsten der bildenden Künste, abgedr. aus den Propyläen v. Goethe u. hrsg. v. C. Schuchardt. gr. 8. Weimar, Böhlau. ¼ Thlr.

Mothes, O. Geschichte der Baukunst u. Bildhauerei Venedigs. 2. Bd. 1.—4. Lief. Lex.-8. Leipzig, F. Voigt. à ⅔ Thlr.

Passavant, J. D. Le peintre graveur. Cont.: l'histoire de la gravure sur bois, sur métal, et au burin jusque vers la fin du XVI. siècle. Tome II. Leipzig, R. Weigel. 8. 3 Thlr.

——— Raphael d'Urbin et son père Giovanni Santi. Édition française, refaite, corrigée et considérablement augmentée par l'auteur sur la tra-

duction de M. J. Lunteschutz, revue et annotée par M. J. Lacroix. 2 vol. Paris. 8. 6 Thlr. 20 Ngr.

Romberg, Zeitschrift für praktische Baukunst etc., redig. v. E. Knoblauch. Jahrg. 1860. Hft. 1—3 m. lith. Tfln. Gr. 4. Berlin, Allg. d. Verlagsanstalt. pr. cplt. 4 Thlr.

Sasso, Cam. Nap. Storia di monumenti di Napoli e degli architteti che li edificavano dello stabilmento della monarchia sino ai nostri giorni. Vol. II. 8.—11. Hft. M. Abb. Napoli. 4. à 24 Ngr.

Semper, G. Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten. 2.—6. Lief. Mit 9 Chromolith. Frankf. a./M. Verl. f. Kunst u. Wiss. à 1 Thlr.

Springer, A. Rafaels Disputa. M. 1 Lith. Bonn, Marcus. 10 Ngr.

Thaulom, G. Das Museum auf d. Kieler Schlosse; zugleich kurze Einleitung in das Studium der Kunst. 2. Aufl. Gr. 8. Kiel, akad. Buchh. Geh. 1/4 Thlr.

Verzeichniss neuer Kunstsachen, welche im Jahre 1860 erschienen. 3. Jahrg. 1. Hälfte. Leipzig, R. Weigel. 7 Ngr.

Weiss, J. Kostümkunde. Handbuch der Geschichte der Tracht, des Baues und Geräthes von d. frühesten Zeit bis auf d. Gegenwart. M. viel Holzschn. 9.—11. Lief. Stuttgart, Ebner & Seubert. 8. à 24 Ngr.

IV. Die wichtigsten Erscheinungen des Auslandes.

Burger, W. Musées de Hollande. Tome II. Musée van der Hoop à Amsterdam et Musée de Rotterdam. Suite et complément aux Musées d'Amsterdam et de la Haye. Paris. 8. 1 Thlr. 5 Ngr.

——————— Etudes sur les peintres hollandois et flamands. Galerie Suermondt à Aix la Chapelle, avec le catalogue de la collection par le Dr. Waagen traduit par W. Burger. Bruxelles. 8. 1 Thlr. 4 Ngr.

de Busscher, Edm. Recherches sur les peintres gantois des XIV. et XV. siècles, indices primordiaux de l'emploi de la peinture à l'huile à Gand. M. 1 Tafel. Gand 1859. 8. 2 Thlr.

Grote, Mrs. Memoir of the life of Ary Scheffer. London. 8. 3 Thlr. 12 Ngr.

Meaume, E. Recherches sur la vie et les ouvrages de Jacques Callot suite au peintre-graveur français de M. Robert Dumesnil. Paris. 8. 5 Thlr.

Ramée, M. Histoire générale de l'architecture. Tome I. 1. u. 2. Hft. Mit Holzschn. Paris. 8. à Hft. 1 Thlr. 10 Ngr. (cplt. in 8 Hftn.)

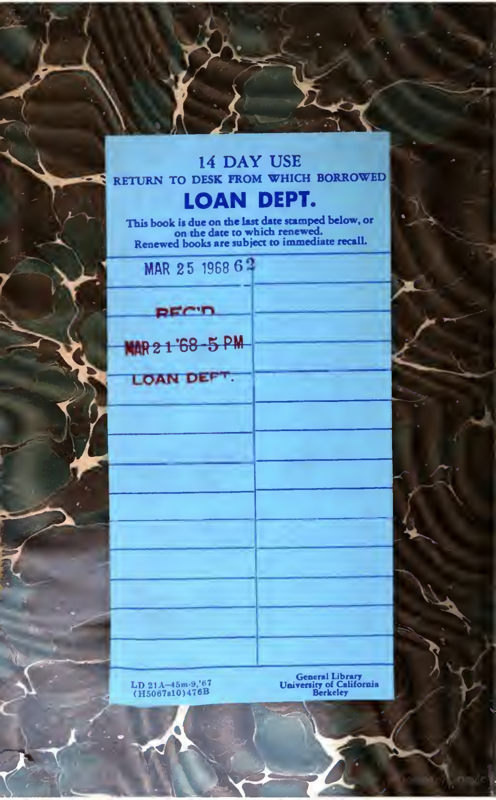
Tymms, W. B. The art of Illuminating, as practised in Europe from the earliest times, illustraded by borders, initial letters and alphabets. With intr. by Digby Wyatt. London. 8. 28 Thlr. 6 Ngr.

Verantwortlicher Redacteur: **Dr. Robert Naumann.**
Verleger: **Rudolph Weigel.** — Druck von **J. B. Hirschfeld** in Leipzig.

Note: no. 3-4 of Intelligenz-blatt
are bound preceding no. 1 & 2 (1860)






14 DAY USE
RETURN TO DESK FROM WHICH BORROWED
LOAN DEPT.
This book is due on the last date stamped below, or
on the date to which renewed.
Renewed books are subject to immediate recall.
MAR 25 1968 6 2
REC'D
MAR 21 '68 -5 PM
LOAN DEPT.
LD 21A-45m-9,'67
(H5067s10)476B
General Library
University of California
Berkeley

